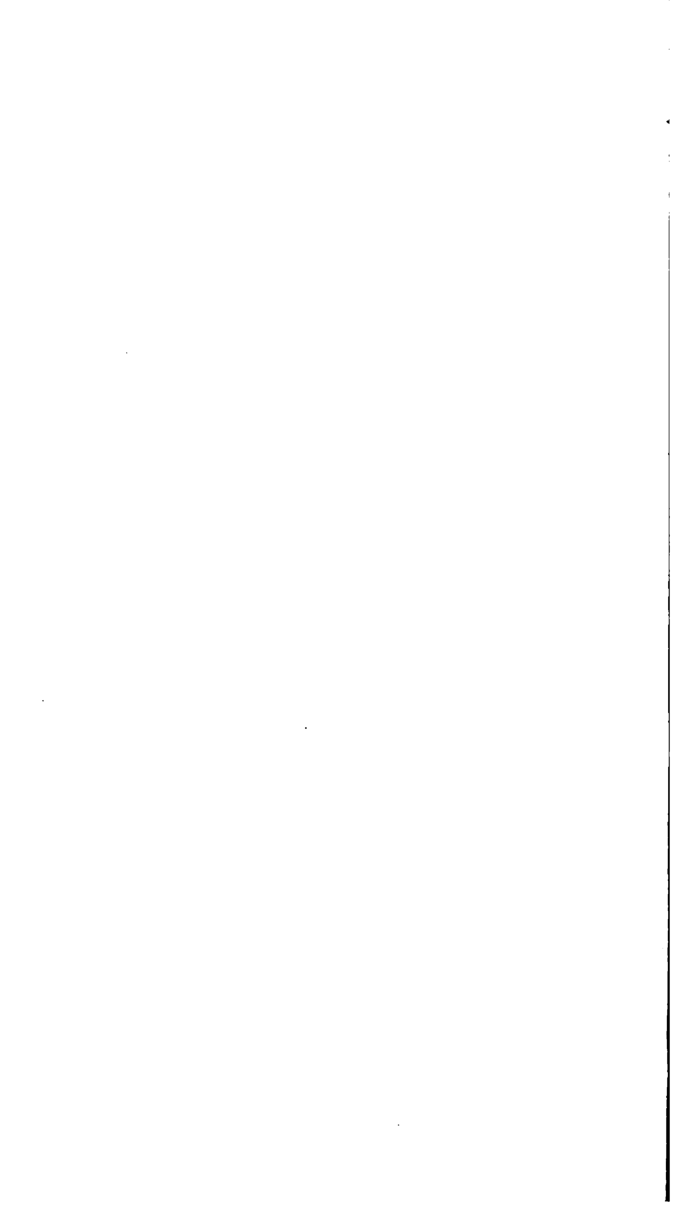












COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELLANOS

CRÍTICOS


EX-LIBRIS.

HISTORIA

DE LAS

IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA

TOMO III

(VOLUMEN SEGUNDO)







COLECCIÓN

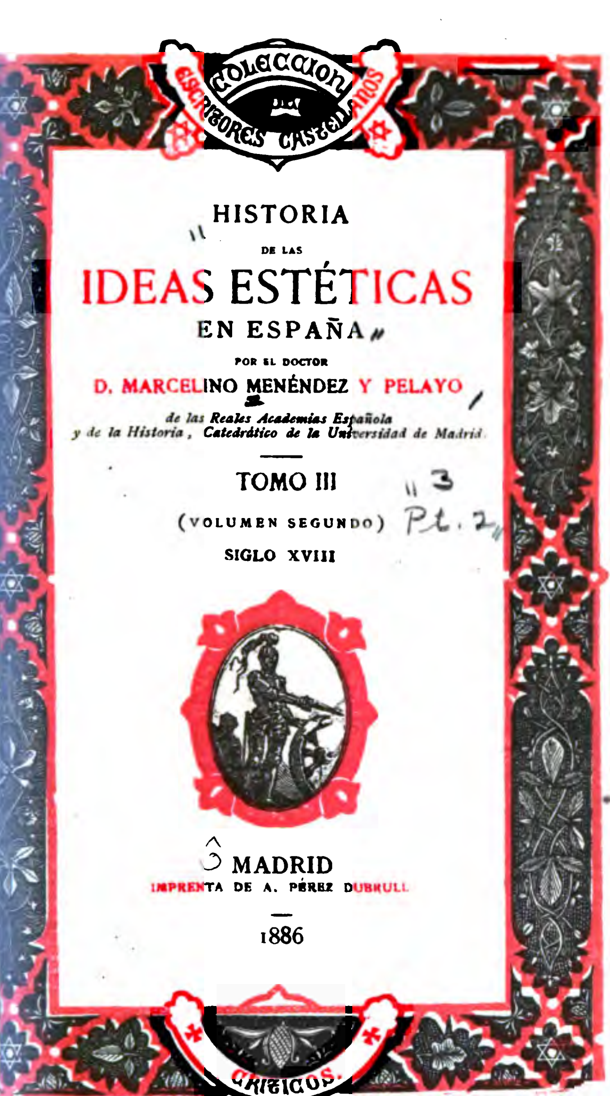
DE

ESCRITORES CASTELLANOS

CRÍTICOS

TIRADAS ESPECIALES

25	ejemplares	en papel China............	*I* à *XXV*
25	»	en papel Japón............	*XXVI* à *L*
100	»	en papel de hilo...........	*1* à *100*

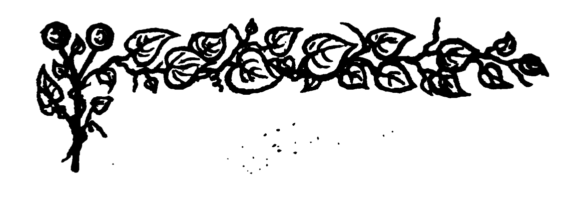


HISTORIA
DE LAS
IDEAS ESTÉTICAS
EN ESPAÑA

POR EL DOCTOR
D. MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO
de las Reales Academias Española y de la Historia, Catedrático de la Universidad de Madrid

TOMO III
(VOLUMEN SEGUNDO)
SIGLO XVIII

MADRID
IMPRENTA DE A. PÉREZ DUBRULL
1886



CAPÍTULO III.

DESARROLLO DE LA PRECEPTIVA LITERARIA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII Y PRIMEROS AÑOS DEL XIX.—TRIUNFO DE LA ESCUELA CLÁSICA.—TERTULIA DE LA FONDA DE SAN SEBASTIÁN.—GUERRA CONTRA LOS AUTOS SACRAMENTALES Y EL DRAMA CALDERONIANO: CLAVIJO FAJARDO («EL PENSADOR»), MORATÍN EL PADRE («DESENGAÑOS AL TEATRO ESPAÑOL»).—CADALSO, AYALA, CONTI, D. TOMÁS DE IRIARTE, D. VICENTE DE LOS RÍOS.—LOS DEFENSORES DE LA TRADICIÓN ESPAÑOLA: SEDANO, HUERTA, NIPHO.—TENTATIVAS PARA REFUNDIR EL ANTIGUO TEATRO (TRIGUEROS, SEBASTIÁN Y LATRE, ARELLANO, ETC.).—POLÉMICAS DE HUERTA CON SAMANIEGO, FORNER Y OTROS.—ORIGINALIDAD CRÍTICA DE FORNER.—EL TEATRO POPULAR: D. RAMÓN DE LA CRUZ: SUS DOCTRINAS CRÍTICAS.—IDEAS LITERARIAS DE LOS JESUÍTAS ESPAÑOLES DESTERRADOS Á ITALIA: ANDRÉS, LAMPILLAS, SERRANO, EXIMENO, ARTEAGA, MONTENGÓN, LASALA, ALEGRE, ETC., ETC.—LA ESCUELA SALMANTINA: SU CARÁCTER Y VICISITUDES.—INFLUENCIA DE JOVE-LLANOS.—POÉTICA DE SÁNCHEZ BARBERO.—QUINTANA CONSIDERADO COMO CRÍTICO.—LAS «VARIEDADES DE CIENCIAS, LITERATURA Y ARTES».—LA «RETÓRICA» DE BLAIR.—MORATÍN EL HIJO Y LA REFORMA DEL TEATRO.—GRUPO LITERARIO DE MORATÍN EL HIJO: TINEO, HERMOSILLA, PÉREZ DEL CAMINO, ETC.—LA ESCUELA SEVILLANA: SUS TENDENCIAS ESTÉTICAS: REINOSO, LISTA, BLANCO, ETC.—EL «CORREO LITERARIO» DE SEVILLA.—POLÉMICA DE BLANCO CON QUINTANA Y DE REINOSO CON GONZÁLEZ CARVAJAL.—GRUPO LITERARIO DE GRANADA: MARTÍNEZ DE LA ROSA, BURGOS.—GRUPOS LITERARIOS DE ZARAGOZA Y VALENCIA: PLANO.—TEN-

TATIVAS DE CRÍTICA INDEPENDIENTE: LOS HELENISTAS (BERGUIZAS, ESTALA, ETC.). — TRADUCCIONES DE LAS POÉTICAS DE ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU, ETC., ETC.—LOS CRÍTICOS PORTUGUESES: VERNEI («EL BARBADIÑO»), CÁNDIDO LUSITANO, DIAS GOMES, CORREA GARÇAO, BOCAGE, FILINTO, RIBEIRO DOS SANCTOS, JOSÉ AGUSTÍN DE MACEDO.—LA CRÍTICA EN AMÉRICA: EL DOCTOR ESPEJO Y SU OBRA INÉDITA «EL NUEVO LUCIANO DE QUITO».

TAL fué el desarrollo de la preceptiva literaria durante los reinados de Felipe V y de Fernando VI. Tal era su estado al ascender al trono español Carlos III en 1759. El nuevo reinado señala el apogeo de la cultura francesa, y en él se recogieron todos los frutos, buenos y malos, de cuanto se había sembrado en los dos anteriores. Nuestros gobernantes de ese período dieron inusitado favor y protección oficial al grupo de los reformadores, consignando en actos públicos y en leyes el triunfo de algunos de los principios críticos por ellos sustentados. Aranda, Roda y Llaguno, el último de los cuales cultivaba con verdadero entendimiento las letras y la historia de las artes, y había comenzado á darse á conocer como hábil traductor de Racine, miraron con extraordinaria simpatía los esfuerzos encaminados á la creación de un teatro clásico, y envalentonaron á los eruditos que con tal propósito trabajaban. Se estableció hacia 1768 en los sitios reales un teatro donde se representaron, muy bien traducidas por D. Tomás de Iriarte, tragedias de Voltaire, comedias de Molière, de Destouches, de Gresset, de Chamfort,

y de otros muchos autores franceses. El conde de Aranda mejoró la policía y el aparato teatral de los llamados *corrales* de la corte, y favoreció la representación de las obras de la nueva escuela, casi siempre rechazadas por los actores, y recibidas con significativa y bien justa indiferencia por el público.

Pero la medida más radical que por entonces se dictó, y la que más al descubierto pone el espíritu dominante en el gobierno y en los poetas y críticos que á sus órdenes trabajaban en la creación ó trasplantación de una literatura académica, ó, por mejor decir, administrativa, es la real cédula de 11 de Junio de 1765, que prohibió en todo el reino la representación de los *Autos Sacramentales*. Para preparar el terreno habían juntado sus esfuerzos en los tres años anteriores dos literatos, protegidos de una manera especial por Aranda, y de quienes casi puede decirse que expresaban el pensamiento *oficial* en esta cuestión.

Los *Autos Sacramentales*, que para el público de aquel tiempo eran exclusivamente los de Calderón, puesto que los antiguos no se representaban ni se leían, y posteriores apenas los había, por lo menos tales que compitiesen con los del gran poeta madrileño, habían salido bastante bien librados en las primeras hostilidades contra el teatro español. Ya hemos visto que Luzán los elogia en términos bastantemente expresivos. Y aunque Nasarre, en su famoso prólogo, los había calificado de monstruosa amalgama de lo sagrado

y lo profano, la misma destemplanza del ataque y el cúmulo de inepcias con que iba mezclado, le quitó autoridad é impidió que hiciese mella en el ánimo de los aficionados á aquel devoto espectáculo, que venía á serlo entonces todo el pueblo español, sin distinción de clases ni categorías.

Pero en tiempo de Carlos III las ideas galicanas habían andado mucho camino, y así no fué materia de asombro que en 1762 apareciese un ataque en forma contra los Autos Sacramentales, solicitando ahincadamente su prohibición, en nombre de los intereses de la religión y del arte. Era el solicitante D. José de Clavijo y Fajardo, nacido en las islas Canarias y educado en Francia, donde había tratado á Voltaire y á Buffon, cuya *Historia Natural* puso en castellano con bastante pureza de lengua. Clavijo había vuelto de Francia con un espíritu enciclopedista harto pronunciado, que más adelante le valió algunos disgustos con la Inquisición. Pero por entonces todo le sonreía. Beaumarchais no había venido todavía desde París á inquietarle, pidiéndole cuentas de la honra de su hermana. En 1762 Clavijo disfrutaba del favor y de la protección de la corte, y especialmente de Aranda y de Grimaldi, y subvencionado por ellos traducía del francés todas las obras cuya difusión se consideraba útil en aquel tiempo de literatura reglamentada: un día los sermones de Massillon, otro la *Andrómaca* de Racine ó *El Vanaglorioso* de Destouches. Además, estaba al frente de los teatros de Madrid con

el título de director; ejercía el de secretario en el gabinete de Historia Natural, y componía el *Mercurio* en la secretaría de Estado. Todos estos cargos oficiales reunidos contribuían á dar mucha autoridad á todo lo que salía de su pluma, porque parecía emanado de más altas esferas. En 1762 comenzó Clavijo á imprimir, con el título de *El Pensador*, un periódico, ó más bien una serie de ensayos que salían periódicamente, á imitación del *Spectator* de Addisson en título, forma y objeto. La colección entera consta de siete tomos y de ochenta y seis *pensamientos*, la mayor parte sobre asuntos de moral y de política. En uno de ellos, además de repetir el dicho de Nasarre que «los *Lópeʒ (sic)*, los Calderones y los Solíses habían corrompido nuestra escena», la emprende con los *Autos Sacramentales*, diciendo, entre otras cosas, lo siguiente [1]:

«Los autos se pueden considerar en dos respectos, por lo tocante á las bellas letras, y por lo que mira á la religión, cuyos misterios representan.... Si se consideran por lo tocante á las Bellas Letras, no será pequeño embarazo la clase de poesía á que corresponden, pues atendida su materia y artificio, en ninguna pueden tener lugar. Por su materia están exentos de ser comprendidos en la Poesía Profana. Los Sagrados Misterios de nuestra Religión y las respetables verdades del Evangelio, están infinitamente distantes, y son diametralmente opuestas á toda profanidad.... No es esto condenar toda poesía religio-

[1] Vid. el núm. 9 de *El Pensador*.

sa.... Moisés, Job y David nos dejaron los mejores modelos de esta poesía, que destinaron á cantar las maravillas del Altísimo y sus misericordias.... Prudencio y Juvenco consagraron casi las primicias de su poesía á celebrar los triunfos de los mártires, y cantar las alabanzas del Criador, sin que en ninguna de estas obras se vean autorizadas las alegorías que notamos en los autos, ni personalizados los entes Metaphysicos ni las substancias abstractas....

»No es menos difícil señalar la clase de poesía á que corresponden éstas producciones, pues no pudiendo llamarse poema épico ni lírico, tampoco pueden tener el nombre de poema dramático, faltándoles para todo esto los requisitos que han dictado la razón y el buen gusto, y que han enseñado los maestros del Arte.... Vienen á ser los Autos unos diálogos alegóricos puestos en metro.... que quieren poner al alcance de nuestra comprehensión lo que dejaría de ser soberanamente grande, si nuestra razón humillada fuera capaz de concebirlo.... Los Autos, degradando en cierto modo las ceremonias y asuntos más sagrados, parece que quieren elevar el teatro hasta una esfera muy distante de su institución, ó rebaxar el Santuario, queriendo trasladar á un lugar inmundo la cátedra y el sacerdocio.... ¿Á qué católico que haga mediano uso de su razón dexará de causar repugnancia ver, desde que entra en un corral de comedias, pintada una Custodia sobre la cortina? ¿Quién que no tenga ideas muy baxas de su religión, podrá sufrir que unas

gentes tan profanas representen las personas de la Trinidad Santísima? ¿Que una mujer que algunas veces tendrá pocos créditos de casta, represente á la Purísima Virgen?.... El poner delante del pueblo grosero é ignorante estas figuras, lejos de producir en él el respeto y temor reverencial debido á tales misterios, sólo sirve á hacérselos en cierto modo familiares, y á que confundan la figura con el figurado, y la imagen con el prototipo.... Otro de los defectos más comunes en los Autos, es la mezcla de cosas sagradas y profanas.»

De todo esto infería Clavijo y Fajardo, que los Autos eran unas *farsas espirituales*, que «el soberano debía prohibir como ofensivas y perniciosas al Catolicismo y á la Razón», por lo mucho que ayudaban *á continuar el concepto de bárbaros que hemos adquirido entre las naciones.*

El sentimiento popular se levantó indignado contra los insultos que le dirigía, so capa de piedad, el afrancesado y volteriano periodista. Salieron contra Clavijo una porción de folletos, que D. Leandro Moratín califica á carga cerrada de *necios*, y que nosotros nos guardaremos muy mucho de calificar de igual modo, á juzgar por el único que conocemos, y cuyo olvidado autor, en esta cuestión (dicho sea con paz de D. Leandro) calaba mucho más hondo que su padre y que Clavijo.

El enérgico defensor del teatro nacional á quien aludo, de quien, como de todos los que siguieron la misma escuela, ha hecho caso omiso primero

el fanatismo de escuela, y luego la pereza de nuestros eruditos, se llamaba D. Juan Christóval Romea y Tapia, y publicaba, en oposición á *El Pensador* y á todos los de su laya, un periódico denominado *El Escritor sin título*, que no debió de ser tan mal recibido del público castizo, cuando, habiéndose dado á luz en 1763 los once discursos de que consta, todavía fueron reimpresos en 1790, pasadas y olvidadas ya las circunstancias á que se referían [1], honor que no alcanzaron ni *El Pensador* ni los *Desengaños* de Moratín, que el licenciado Romea impugna.

«¿Quién no ve (exclamaba este ignorado predecesor de Bolh de Faber) que los que se juzgan defectos en Calderón, esos *disparates*, ese ardor con que pintó cosas ideales é inverosímiles, fueron efecto de que este era el gusto de la nación, más inclinada á sutilezas que á lo patético?.... Yo no sé en qué consistirá que nadie ha podido igualar los disparates de Calderón, sobre haberlo in-

[1] Debo el conocimiento de este importante periódico á los amistosos oficios del Sr. D. Luís Carmena y Millán, inteligente bibliógrafo y colector de todo género de opúsculos y papeles volantes que puedan servir para la historia del teatro y de los espectáculos populares en España. La edición que el Sr. Carmena posee, y me ha facilitado, es la segunda.

—«*El Escritor sin título... Traducido del Español al Castellano, por el Licenciado D. Vicente Serrallar y Amor.—Madrid, 1790, en la Imprenta de Benito Cano.*»

El mismo Sr. Carmena posee el *segundo discurso* de la edición de 1763, donde está deshecho el anagrama y escrito íntegro el nombre de D. Juan Christóval Romea y Tapia. En el número 1.° de la misma edición, que también he visto, no aparece más que el pseudónimo.

tentado tantos: sin duda tiene algo de sublime, dentro de los que se conciben defectos.... Si alguno de esos críticos se atreve á componer una comedia *tan mal* como Calderón, compondré yo diez mejor que Molière.» Lanzado este reto (que recuerda el de Lessing cuando se comprometía á reformar todas las piezas de Corneille), proponía como la obra tipo del teatro español *La vida es sueño*, y repitiendo los argumentos de Zavaleta, exclamaba: «¿Quién ignora que cada nación tiene su genio, sus propiedades, traje, idioma, vicios, virtudes y carácter, y que, por consiguiente, las diversiones son y deben de ser distintas? Si nos diferenciamos en las operaciones humanas, ¿por qué no nos hemos de diferenciar en el modo de aplaudirlas ó de vituperarlas, que debe ser el objeto de la comedia?»

Contra Clavijo y Fajardo, prueba con sólida erudición el licenciado Romea, «que los Autos son legítima poesía sagrada: que el sistema alegórico en que se basan, tiene altísimos exemplos en la poesía de los Sagrados Libros *(Cántico de los Cánticos,* etc.) y en los primitivos poetas cristianos, v. gr., en la *Psychomaquia* de Prudencio. En David, Job, Moisés y Salomón, encontramos autorizadas las alegorías y personalizados los entes metafísicos.... ¿Todo el cántico de Daniel se reduce á otra cosa que á estimular los montes, los frutos, las aguas, las plantas y otras cosas insensibles á bendecir y exaltar la grandeza del Criador? ¿Jeremías no dice que los caminos de Sión lloran? ¿No es un verdadero

drama alegórico el *Cantar de los Cantares?*.... Los Autos de Calderón son dramas y muy dramas, como lo es el *Christus Patiens* atribuído á San Gregorio Nazianceno, «que, no sólo trata del sacrificio incruento y tremendo de nuestros altares, sino del mismo sacrificio cruento como efectivamente sucedió en la cruz».

Después de esta brillante defensa del arte alegórico, se hacía cargo *El Escritor sin título* de la supuesta profanación que sufrían en la escena los Misterios, y por la cual mostraba tan hipócrita escándalo *El Pensador*. Y exclamaba con verdadera elocuencia su antagonista, que por la índole de su estilo y erudición bien claro demuestra ser teólogo: «No se dedignó Dios tomar forma de siervo, pues ¿cómo será extraño que lo represente el siervo cuya forma tomó? Los signos y figuras en que se ha querido retratar el Divino Ser, han sido muchas veces tan humildes como el cordero, tan fuertes como el León, tan duras como la piedra, y tan flexibles como la vara.... ¿El hombre más malo no está redimido con la sangre preciosísima de Cristo, y adoptado para su gloria, si consigue la penitencia final? ¿El Dios de las misericordias no tomó nuestra naturaleza y elevó la humanidad sobre lo que cabe en la imaginación? ¿Por qué he de presumir que son samaritanos los que tienen la misma marca que yo? Y aun cuando lo sean, ¿por qué no he de prescindir (siquiera el rato que con la mayor fuerza, estudio y propiedad, están haciendo su papel) de que todos somos indignos?»

El que con tal elevación discurre y escribe, coincidiendo en no pocos ni vulgares conceptos con el magnífico discurso que sobre los *Autos* compuso en nuestros días el elocuente y cristiano ingenio de González Pedroso, bien merece un calificativo muy distinto del de *necio*, mal que le pese al discretísimo *Inarco Celenio*, que en todo lo que escribió de la literatura de su tiempo mostró de sobra obedecer á sus personales manías y preocupaciones de hombre de secta, y, además, en esta ocasión al amor filial ofendido por la dureza con que el *Escritor sin título* maltrata á D. Nicolás Moratín.

Con los esfuerzos de Romea y Tapia juntó los suyos un escritor proletario en todo el rigor de la frase, pero de incansable actividad y celo por el bien público, y de un espíritu patriótico tan sincero, que muchas veces le hizo acertar en su crítica más que los encopetados humanistas de su tiempo. Este escritor, aragonés de nacimiento, era D. Francisco Mariano Nipho, el *pestilente Nipho* que dice Moratín, el *famélico Nipho*, tantas veces mencionado en las sátiras de aquel tiempo, detestable poeta lírico y dramático, pero hombre bueno, candoroso y excelente, periodista fecundísimo y compilador eterno, escritor de tijera, aunque útil en su clase, y gran vulgarizador de todo género de noticias agrícolas, industriales y mercantiles, literarias, históricas y políticas. Él solo redactó íntegros diez ó doce periódicos, entre ellos el *Diario curioso erudito y comercial, público y económico*, *La Estafeta de*

Londres, el *Correo general histórico, literario y económico de la Europa*, *El Pensador Christiano* (Nipho era enemigo jurado de la impiedad y de los enciclopedistas), el *Diario Extranjero*, *El Erudito Investigador*, *El Novelero de los Estrados y Tertulias* y *Diario Universal de las Bagatelas*, *El Correo general de España* (protegido por la Real Junta de Comercio), *El Bufón de la Corte*, y, finalmente, *El Caxón de Sastre*, que es para nosotros el más importante. En todos ellos y en una infinidad de papeles volantes y libros de poco fuste que publicó desde 1759 hasta 1790, reveló bien á las claras sus rancias aficiones literarias, y el desdén con que miraba á los innovadores. Bolh de Faber elogia el espíritu de un folleto de Nipho intitulado *La nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces* [1].

En el *Diario Extrangero* [2], publicado un año

[1] Madrid, 1764, 214 páginas.

[2] *Diario extrangero. Noticias importantes y gustosas para los verdaderos apasionados de artes y ciencias*, etc. *Por D. Francisco Mariano Nipho.—Madrid*, *imp. de Gabriel Ramírez, 1763*. Este Diario es en su mayor parte una serie de retazos traducidos del francés, aunque el autor deplora amargamente la influencia moral de los libros y doctrinas de Francia: «Por efecto de muchos libros perniciosos que ha adoptado la Moda, como los de Voltaire, Rousseau, Helvetius, se experimenta mucha frialdad de fe en estos reinos.» Los artículos de teatros son originales de Nipho. Desde la página 149 comenzó á insertar una especie de *poética dramática*, examinando principalmente estas cuestiones: *Comparación de los teatros antiguos con los modernos.—Efectos que causa la passión de amor, demasiado exagerada, y por lo común aplaudida en el teatro.—Reflexiones sobre*

antes, había insertado ya juicios encomiásticos de varias comedias de Calderón, á quien llama «admirable poeta, nunca más glorioso que cuando más impugnado, pero no vencido.... No hay duda que Calderón tuvo como hombre sus defectos, pero aún no he visto mano que los haya corregido.» Nipho inició en este *Diario* la crítica de teatros, que nadie había ejercitado hasta entonces en España, por lo menos de una manera regular y periódica.

Desde 1760 había comenzado á repartir, con el extraño y plebeyo título de *Caxón de sastre literato, ó percha de maulero erudito, con muchos retales buenos, mejores y medianos, útiles, graciosos y honestos, para evitar las funestas conseqüencias del ocio*, una colección curiosísima de piezas inéditas ó raras de antiguos escritores españoles, colección que mereció el favor del público de Nipho (que era bastante numeroso), como lo prueba el hecho de haber tenido que hacer en 1781 reimpresión de los seis tomos de que consta. El sentimiento nacional miraba siempre con simpatía á sus defensores, por mala y chabacanamente que le defendiesen. Nipho era bibliófilo, y bibliófilo bastante afortunado para haberse hecho con piezas muy raras, que fielmente reprodujo en su libro, y aunque su gusto no era muy de fiar, á veces acertó en la elección, dando,

la renovación del teatro.—Las mujeres del teatro.—Principal motivo de la reformación del teatro.—Obstáculos que se pueden hallar para su reforma.—Todo lo que dice es bastante sensato, aunque poco original.

de todas suertes, el primer ensayo que vió el siglo XVIII de una Antología de poetas españoles, mucho más próxima, por el espíritu de libertad que en ella domina, á lo que luego fué la riquísima *Floresta* de Bolh de Faber, que á las que formaron con alardes de rigorismo clásico Sedano, Estala y sus colaboradores. El *famélico* y *tabernario* Nipho había llegado á ser poseedor de libros que el colector del *Parnaso Español* no da muestras de haber conocido ni por el forro, y así, en el *Caxón de Sastre* abundan los extractos del *Cancionero general*, los de Castillejo y Gregorio Silvestre, y aun otros muchos más peregrinos, v. gr., los que toma de la *Theórica de virtudes* de D. Francisco de Castilla, ó de las *Triacas* de Fr. Marcelo de Lebrixa, ó de los *Avisos Sentenciosos* de Luís de Aranda. En llamar la atención sobre este género de literatura, fué único en su siglo, y de aquí procede sin duda el aprecio con que Bolh habló siempre de él, aprecio que contrasta de un modo singular con los denuestos que tradicionalmente le han propinado nuestros críticos [1].

Trabada ya la pelea sobre los Autos Sacramentales, entre *El Pensador* de un lado, y Nipho y

[1] *Caxón de sastre*, etc., etc. *Nuevamente corregido y aumentado por D. Francisco Mariano Nipho.... En Madrid: en la Imprenta de Miguel Escribano. Año de 1781.* (El sexto tomo dice *1782.*) Seis tomos en 8.º Los números del periódico llevaban los extravagantes títulos de *cosidos y retales*. En el *cosido* 4.º del tomo IV y en algunos de los siguientes, insertó Nipho una especie de tratadillo sobre *el Buen Gusto*, tomado de Batteux, de un libro italiano y de todas partes.

el *Escritor sin título* del otro, vino á deshora á comunicar nuevos bríos á la falange de los preceptistas galo-clásicos la presencia de un verdadero poeta, cuyo auxilio debía de serles tanto más eficaz cuanto que hasta entonces no habían logrado contar en sus filas más que desmayados y prosaicos versificadores. Este poeta, en quien por caso extraño, aunque no único en épocas de transición como aquella, las doctrinas literarias que hacía alarde de profesar aparecían en abierta discordancia con su genialidad poética enteramente española y romántica, era D. Nicolás Fernández de Moratín, en quien la posteridad aplaude precisamente aquello por donde viene á asemejarse á los grandes poetas que él execraba sin perjuicio de estudiarlos continuamente. Nadie lee hoy otra cosa de Moratín el padre, ni otra ninguna cosa es posible leer, sino sus gallardísimos romances moriscos y caballerescos, el de *Abelcadir y Galiana*, el de *D. Sancho en Zamora*, el paso de armas de Micer Jaques Borgoñón con el Duque de Medina-Sidonia, las celebradas quintillas de la *Fiesta de Toros*, que parecen caídas de la pluma de Lope [1] con menos impetuoso raudal, pero con

[1] Para que se vea en un ejemplo curioso, y hasta ahora no advertido, de qué manera calcaba D. Nicolás Moratín el tono, la dicción y la factura de los versos de Lope, cotéjense las preciosas quintillas, que todos sabemos de memoria, con las siguientes que tomo al azar del canto VIII del olvidado *Isidro* de Lope:

«Alcayde de la frontera
Y su famoso adalid,
Sangre y reliquias del Cid,

más limpia corriente; las octavas de las *Naves de Cortés*, cuya riqueza y desembarazo descriptivo renueva la memoria del mismo Lope y de Valbuena; y finalmente la oda pindárica á un matador de toros, levantado por él á la cuadriga de los triunfadores de Elea. Y, sin embargo, este poeta, nacional más que otro alguno de aquel siglo, y que debe á los restos y desperdicios de la tradición

---

Un Gracián Ramírez era
Caballero de Madrid.
. . . .
Este hidalgo, por servilla,
Llegaba, que es maravilla,
Mil veces en guerra incierta
De Visagra hasta la puerta,
Y del Tajo hasta la orilla.
No entraba en estas prohezas,
Aunque eran empresas locas,
Sin traher, muchas ó pocas,
Al Alcayde las cabezas,
Y á Doña Clara las tocas.
Los moros, que eran jüeces
De sus hazañas y preces,
Rayo español le nombraban,
Hijo del Cid le llamaban,
Y Santiago algunas veces.
Todo era apretar los pies
En viendo por largo trecho,
Relucir á su despecho
Las bandas en el pavés
Y la cruz roja en el pecho.
Era de miembros gentiles,
De ojos claros y sutiles,
Bello el rostro, el pelo rizo, etc.
. . . .
Y así, después de unos días
Que en alegres correrías
Honró su brazo y espada,
Le prendieron en celada,
Entre Cabañas y Olías, etc., etc.»

¡Á cuántos han alimentado las migajas de la opulenta mesa del Fénix de los Ingenios!

nacional toda su legítima gloria; este inconsciente precursor de los romances históricos y de las leyendas del duque de Rivas y de Zorrilla, era en teoría el más violento, el más furibundo de cuantos entonces juraban por la autoridad de Boileau, y aun se esforzaba en llevar al teatro sus doctrinas en obras áridas y muertas, que sus contemporáneos no querían oir y que la posteridad ha olvidado de todo punto. En dos sátiras de su juventud leemos estos versos, que Nasarre hubiera adoptado por expresión cabal de su doctrina, á haber sido capaz de hacerlos:

«¿No adviertes cómo audaz se desenfrena
La juventud de España *corrompida*
De Calderón por la fecunda vena?
¿No ves á la virtud siempre oprimida
Por su musa en el cómico teatro,
Y á la maldad premiada y aplaudida?
¿Y desde el Tajo aurífero hasta el Batro
Está vuestra nación desestimada,
Porque así lo quisieron tres ó cuatro?
¿No ves el arte cómica ignorada,
Y si la acción empieza en Filipinas,
En Lima ó en Getafe es acabada?»
(Sátira 1.ª)

. . . .

«¿Mas qué admira maldad tan manifiesta
Si en España no tienen mayor arte,
Que la imaginación más descompuesta?
Arrima los preceptos á una parte
Quien pretende escribir una comedia,
Y en tres jornadas ó actos la reparte.

Finge ser el principio en Nicomedia,
Y acabando el suceso en Barcelona,
En Filipinas ó en Tetüán la media.
Una fábula inventa fanfarrona
En que, agradando al público profano,
La moral instrucción y arte abandona.
Hace al galán soberbio é inhumano,
Espadachín, sofístico, embustero,
Jugador, jurador, falso ó liviano.
No le falta un amigo ó compañero
Que, agregados los dos, á cuchilladas,
Se burlen del alcalde más severo.
Persiguen las doncellas y casadas
Con escándalo horrible, profanando
Las casas más honestas y guardadas.
Pone un tercero y cuarto de otro bando
Opuestos á los dos antecedentes
Con quien se andan contino acuchillando.

....

Ve allí la libertad apetecida
La más honesta dama y recatada,
Y aplaudirse la infame y libre vida.
La autoridad paterna despreciada,
Y sacar, á pesar de sus parientes,
La dama de la casa más guardada,
Los papeles, los ruegos indecentes,
Los criados y amigos, los terceros,
Las viejas alcahuetas impudentes.

....

Allí se aprende el licencioso trato,
La vanidad, soberbia, escandalosa,
Y el horrible y fantástico aparato.

....

No aparente verdad representada
Verás, ni una acción sola en una pieza,

Que en un lugar y tiempo sea acabada.
Acaba en Flandes, si en Madrid empieza;
Pásanse años á cientos ó á millares,
Y la una acción con otra se tropieza.
Las antiguas costumbres populares
Se mezclan con las nuestras más modernas,
Más estimadas cuanto más vulgares.
Las que al principio son personas tiernas,
En el medio son jóvenes, crecidos,
Y al fin, por vejez ya, tiemblan las piernas.
. . . .
Un lacayo verás ser muy prudente,
Y si no toma el amo sus consejos,
Arquear las cejas y arrugar la frente.
. . . .
Á Terencio y á Plauto no los nombres,
Que hay ignorante aquí que los desprecia
Por ser su estilo llano: no te asombres.
Es la cultura lo que más se aprecia,
Y las frases que no se comprehenden
Se aplauden más que el vidrio de Venecia [1].»

Fuera de Cervantes, no había tenido hasta entonces la escena española enemigo de más ingenio y donaire. Lo que había dicho en buenos versos, lo repitió en mediana prosa en la disertación que precede á su *Petimetra* (1762), comedia insulsa, aunque escrita, según reza la portada, *con todas las reglas del arte*, y quizás por

[1] Estas sátiras no están en el tomo de *Obras Póstumas* de D. Nicolás Moratín que imprimió su hijo D. Leandro en Barcelona (1821), pero sí en *El Poeta*, periódico todo de versos, que publicaba Moratín (padre) en 1764, y también se han reproducido en el segundo tomo de la *Biblioteca de Autores Españoles*.

esto mismo. *Flumisbo Thermodonciaco* (que así se llamaba D. Nicolás entre los Árcades de Roma) la emprende en esta disertación con los comediantes que no habían querido admitirle su soporífero poema, prefiriendo los *disparates* con que *estúpidos copleros infestaban* las tablas. «Los extranjeros, y algunos naturales (dice Moratín), se burlan de nuestras comedias, y aun ha habido quien afirme que no tenemos una perfecta.... Para agradar al pueblo no es preciso abandonar el arte, y si alguna comedia ó tragedia escrita sin él agradare, no es por la precisa circunstancia de que estén desarregladas, pues si las tales composiciones tuvieran *el arte*, serían el doble aplaudidas.... Los errores de las comedias españolas son tantos, que en algún modo disculpan á los extranjeros, quienes con ridículas mofas y sátiras se han burlado de nuestros grandes autores, sin que les hayan valido tantos y tan grandes primores como se ven en sus dramas, porque como la obra está mal concertada en todo el cuerpo, no la libra de la crítica alguna parte, por más que no esté dañada.» Y luego, invocando la autoridad de Aristóteles y los testimonios de Cervantes, de Cascales, de Luzán y de Montiano, se encarniza con las infracciones de las unidades de tiempo y de lugar, citando como ejemplo singular de ello la trilogia de los *Pizarros* de Tirso de Molina; censura la acumulación de lances en las comedias del *profundo* Calderón, que abusó de la *inmensa fantasía* con que *pródigamente le dotó naturaleza*, y apunta la siguiente observación, que no carece

de perspicacia crítica, y que es el único fundamento un poco grave que se ha podido alegar en favor de la doctrina de las unidades: «Toda esa redundancia superflua é inverosímil de acción y de enredo, es originada de la libertad que se toman de que dure la acción lo que ellos quieren, pues si la redujeran á los límites del arte, no pudieran en tan poco tiempo desatar tantos enredos, y, si alguno lo conseguía, tropezaba con la inverosimilitud, porque es imposible, ó á lo menos muy extraño, que en un día y en un paraje le sucedan á un hombre tantos acasos.» El resto de la crítica de Moratín no ofrece novedad alguna sobre el famoso capítulo de Luzán, á quien se atreve á llamar *gran poeta*, queriendo decir, sin duda, gran maestro de poética. Insiste mucho en *la instrucción moral, que es el alma de la comedia;* en su fin, que es *enseñar deleitando*, y en todas las demás vulgaridades que ya hemos visto hasta la saciedad en otros, y que volveremos á ver, lo más rápidamente que podamos, en muchos más. No hay cosa que fructifique tanto como los lugares comunes, *maxime* si son absurdos. Hacia el fin de su diatriba parece como que siente el ingenioso *Flumisbo*, en el fondo de su alma de poeta castellano, ciertos remordimientos, y como que se propone desagraviar á los grandes maestros á quienes había ultrajado. Así le vemos tributar extremados encomios á «la facilidad natural» y á «la elegancia sonora» de Lope, á «la prodigiosa afluencia de Calderón, por cuya boca hablaron suavidades las Musas», á la «discreción» de Mon-

talbán, de Rojas, de Moreto, de Candamo, de Solís, y decir que estos «insignes hombres» abandonaron el arte, no por ignorancia, sino por capricho y novedad, y que en sus mismas «comedias» desarregladas se encuentran «cosas altísimas», habiendo muchas que quedarían totalmente buenas con poquísimo reparo, algunas con añadirles ó quitarles una sola palabra [1].

Nadie quiso representar la *Petimetra*, ni en Madrid, ni en Cádiz, donde también lo intentó un apasionado del autor. El cual, atribuyendo su fracaso dramático á la boga y prestigio que conservaba la antigua escena, lanzó contra ella sucesivamente tres folletos con el título de *Desengaños al teatro español*, con la principal mira ostensible de apoyar á *El Pensador* en su polémica contra los *Autos Sacramentales*, hasta conseguir la prohibición de ellos. En el primer *Desengaño*, que es un ataque general contra el sistema dramático de Calderón, Moratín da por sinónimas las palabras *obra buena* y *obra arreglada al arte*. Por este cómodo principio, ¿qué obra de Shakespeare, ni de Tirso, ni de Esquilo podría competir con la *Virginia* y el *Ataulfo* de Montiano, ó con la insoportable *Lucrecia* del mismo D. Nicolás, donde la acción dura á son de campana el tiempo

[1] *La Petimetra* se ha reimpreso en el segundo tomo de *Autores Españoles*, pero no la disertación preliminar, que es lo único importante para la historia. Nunca podré censurar bastante esta manía de muchos editores de mutilar los principios, preliminares y notas de los libros, que á veces interesan más que el texto. Hasta las portadas deben reproducirse á la letra.

material de la representación, y se desenvuelve en cuatro palmos de tierra? «El teatro español (añadía, haciendo como todos estos reformadores grande hincapié en el criterio ético) es la escuela de la maldad, el espejo de la lascivia, el retrato de la desenvoltura, la academia del desuello, el ejemplar de la inobediencia, insultos, travesuras y picardías. ¿Quisiera V. que su hijo fuese un rompe-esquinas, mata-siete, perdona-vidas, que galantease una dama á cuchilladas, alborotando la calle y escandalizando el pueblo, foragido de la justicia, sin amistad, sin ley y sin Dios?» Las antiguas costumbres habían pasado, y el teatro que las representaba tenía que resultar forzosamente ininteligible para una generación que sentía y pensaba de tan distinto modo, estimando cátedra de maldad la que en su tiempo había sido cátedra de virtud, de honor y de cortesía. La justicia y la paz pública quizá ganaban en ello: la poesía sólo tenía que perder en el cambio. De todas suertes, estos desaforados ataques nos prueban, más que otra cosa ninguna, que el espíritu que había dado vida á nuestro drama profano estaba muerto, así como la guerra contra los Autos y la prohibición de ellos coincidía por ley fatal con aquel *enfriamiento de la fe en estos reinos*, de que se queja tan expresivamente el pobre y honrado Nipho, mal poeta cuanto se quiera, pero español á las derechas y cristiano rancio.

Repitiendo las insensatas lucubraciones de Nasarre, lanzaba D. Nicolás Moratín sobre la frente

de Lope de Vega la nota de *primer corrompedor del teatro*, juntamente con Cristóbal de Virués, y la nota de *segundo corrompedor* sobre Calderón, citando de no muy buena fe, por muestra del modo falso y desvariado con que el gran poeta solía expresar las pasiones y desfigurar la naturaleza, aquellos primeros y absurdos versos de *La Vida es sueño*, añadiendo con sorna: «Yo quisiera saber si una mujer que cae despeñada por un monte con un caballo, en vez de quejarse donde le duele y pedir favor, le dice todas aquellas impropias pedanterías, que las entiende el auditorio como el caballo: si algún apasionado de Calderón se apea por las orejas, llame al suyo *hipógrifo violento*, y verá cómo se alivia.»

Esta crítica es aguda y no infundada; pero Moratín pierde toda razón y todo concierto en los *Desengaños* segundo y tercero, dedicados casi exclusivamente á fustigar al *Escritor sin título*, y á negar, por razones de un materialismo pueril, la legitimidad de toda poesía simbólica: «Parece desgracia de la nación que siempre hayamos de estar con los ojos cerrados, porque apenas uno pretende abrirlos, cuando mil obstinados en lo que aprendieron nos vuelven á dexar en tinieblas.... La disputa sobre los Autos no se terminará mientras que sus defensores no se desnuden de la manifiesta passión que los domina.... ¿Saben qué cosa es Poesía, y en qué clases se divide? ¿Sabe cuál es la Dramática ó representable? ¿Cuál su artificio? ¿De qué partes consta? ¿Qué circunstancias debe tener? ¿Qué reglas debe observar?

¿Los autores que en nuestra nación y en las extrañas la han tratado desde los más remotos siglos? Si sabe todas estas cosas (que las saben pocos) podremos entendernos. ¿No conoce que va expuesto á decir mil disparates? ¿No ve que no es posible entendernos por su falta de principios?» ¡Cuánta fanfarria y cuánta satisfacción de sí mismo! D. Nicolás interroga al pobre *Escritor sin título* (el cual da muestras de saber de estas cosas mucho más que él) en el mismo tono, á un tiempo pedantesco y compasivo, con que D. Pedro el del *Café* echa sus reprimendas al mísero autor de *El Cerco de Viena*: «¿Qué motivos tiene V. para acertar? ¿Qué ha estudiado V.? ¿Quién le ha enseñado *el arte?* ¿Qué modelos se ha propuesto V. para la imitación....? ¡Qué! ¿No hay más que escribir comedias?»

Este arte tan decantado (y que en manos del hijo de Moratín llegó á producir dos obras perfectas dentro de un círculo estrechísimo) cuando se encontraba en presencia de otro arte de más alto vuelo, no acertaba á juzgarle sino con la pobreza que revelan estas palabras, tomadas del segundo *Desengaño al teatro español*: «¿Es posible que hable la Primavera? ¿Ha oído V. en su vida una palabra al apetito? ¿Sabe V. cómo es el metal de voz de la rosa?.... ¿Juzgará nadie posible que se junten á hablar personajes divinos y humanos de muy distintos siglos y diversas naciones, v. gr., la Trinidad Suprema, el demonio, San Pablo, Adam, San Agustín, Jeremías y otros tales, cometiendo horrorosos é insufribles anacronismos?»

Esto y nada más que esto veía Moratín en las representaciones eucarísticas, ó sólo esto le dejaban ver sus preocupaciones de hombre de escuela, por más que en secreto protestase contra ello su alma de poeta castizo, recordándole que en otros tiempos había sido devoto espectador de los Autos, hasta que cayó en la cuenta *de que le habían engañado unas tías suyas* [1].

El *Escritor sin título* no se dió por vencido con tan ruínes argumentos, y volvió á la carga; pero no ya contra *El Pensador*, sino contra el *Desengañador del teatro*. Y puso más claro que la luz del día que «era comunísimo en todos los poetas de alguna nota fingir sentido al que no lo tiene, voces á los brutos y alma á las cosas inanimadas, como lo prueban las fábulas esópicas, y muchos ejemplos de Virgilio, de Lucano, etc.» Él, que, según Moratín, no sabía lo que era poesía, demostró que Moratín confundía miserablemente la verdad con la verisimilitud poética, usando ambos términos como sinónimos, contra la doctrina expresa de Aristóteles, según la cual puede ser defecto contra el arte la verdad no verísimil. Demostró también que «entre los antiguos y mejores maestros del arte había sido recibido el

[1] He multiplicado las citas de estos discursos, no sólo por su valor histórico, sino por ser ya muy rara la única impresión que hay de ellos en tres cuadernos, que juntos hacen 80 páginas sin lugar ni año (1762). Moratín publicó además otro folleto, intitulado *Respuesta al romance liso y llano y defensa del Pensador*. Nada de esto ha sido incluído en el tomo de Rivadeneyra.

juntar en composiciones alegóricas y fantásticas, personas de diversos siglos, divinas y humanas, sin recelo de incurrir en anacronismos. Procediendo Calderón por abstracciones, ¿qué repugnancia tendrá el que (supuesto que se les finge voz y cuerpo á la gracia y á la culpa) hable la una y la otra responda? ¿Ni qué cosa más del caso que poner á los ojos del hombre el horror de la culpa y la hermosura de la Gracia, para que, viéndolas de bulto, destierre de su corazón el mayor de los monstruos por la belleza más bella de todos? »

Pero toda esta resistencia tan firme y tan bien encaminada no sirvió para retardar ni un solo día la muerte inminente de los Autos, que de hecho muertos estaban mucho tiempo antes, puesto que nadie era capaz de escribirlos. El Gobierno de aquella era se había empeñado en civilizarnos á viva fuerza: prohibió los Autos, hizo callar á sus defensores, y obligó á los cómicos á representar, con insufrible hastío del público, traducciones del francés, ó tragedias de escuela sin vida, ni calor, ni energía, como la *Hormesinda* del mismo Moratín, el *Sancho García* de Cadalso, y la misma *Numancia* de Ayala, á la cual salvó de total ruína el interés patriótico de algunos trozos. Entonces nació la famosa tertulia de la fonda de San Sebastián, que por algunos años dió la ley al arte patrio. Nacida como amena reunión de amigos para solazarse tratando *de teatros, de toros, de amores y de versos*, adquirió muy pronto más grave carácter, viniendo á influir de un

modo eficaz en los progresos del gusto [1]. Eran los más asiduos concurrentes Moratín el padre, D. Ignacio López de Ayala, catedrático de Poética en los Reales Estudios de San Isidro, y autor de la célebre tragedia *Numancia Destruída;* el coronel D. José Cadahalso; el botánico D. Casimiro Gómez Ortega, poeta latino de escaso numen; D. Juan Bautista Muñoz, historiador del Nuevo Mundo; el infatigable erudito valenciano D. Francisco Cerdá y Rico, discípulo y émulo de Mayans en volver á la luz excelentes libros antiguos; el cultísimo artillero D. Vicente de los Ríos, insigne por su elogio biográfico de Cervantes y por otros excelentes opúsculos; Guevara Vasconcellos, secretario de la Academia de Historia, del cual son las notas críticas que exornan la edición de la *República Literaria* de Saavedra, hecha por Benito Cano en 1788 [2], D. Tomás de Iriarte, un D. Mariano Pizzi, que pasaba en-

[1] D. Leandro Moratín da muy curiosos pormenores sobre esta tertulia, en la *Vida* de su padre que precede á la colección de las obras de éste.

[2] El autor de ellas se manifiesta bastante afecto á la antigua literatura española: declara á Góngora «uno de nuestros primeros ingenios, no sólo para la sátira, sino también para la lírica, antes de darse á culto»; manifiesta el deseo de que se haga una nueva y selecta edición de sus poesías líricas; pone en las nubes las «innumerables bellezas» de las *defectuosas* comedias de Lope, la pureza, elegancia y majestad de su estilo, lo lleno, armonioso y corriente de su versificación. Extiende su admiración á los poetas latino-hispanos, y aun reconociendo la superioridad de la *Eneida* sobre la *Farsalia*, quiere persuadirnos de que Lucano dió pruebas de mayor ingenio y más fogosa imaginación que Virgilio.

tonces por arabista y sólo se hizo notable por sus falsificaciones, y varios eruditos italianos residentes en Madrid, especialmente Napoli Signorelli, autor de una *Historia crítica de los teatros* en aquel tiempo muy estimada; D. Juan Bautista Conti, que puso en lengua toscana con singular elegancia y armonía muchos versos de Boscán, Garcilasso, Fr. Luís de León y otros poetas clásicos nuestros [1], y D. Ignacio Bernascone, autor del prólogo de la *Hormesinda* de Moratin [2]. Por la simple enumeración de los tertulianos se puede comprender que predominaba entre ellos más bien la corriente latino-itálica que la del clasicismo francés, excepto en la cuestión dramática. Cuando se habla de los restauradores de nuestra poesía en el siglo pasado, se olvida con mucha frecuencia esta distinción esencialísima. En la lírica nada debieron á Francia, ni puede citarse entre ellos uno solo que demuestre especial conocimiento ó imitación de las odas de Malherbe, de Juan Bautista Rousseau y demás poetas líricos (por lo general muy medianos) que hasta entonces poseía Francia. Admiraban el teatro de la nación vecina, y recibían las ideas de sus libros en

1 *Colección de poesías castellanas, traducidas en verso castellano, é ilustradas por el Conde D. Juan Bautista Conti....* Madrid, Imprenta Real, 1782 y 83. Se publicaron cuatro tomos, y la colección quedó incompleta. El autor tenía preparados dos más.

2 D. Joaquín José de Flores, en la *Aduana Crítica*, hizo muy severa crítica de la *Lucrecia* de Moratín. A esta crítica trata de responder D. Ignacio Bernascone en el prólogo de la *Hormesinda*, que elogiaron en versos latinos D. Juan de Iriarte, el botánico Ortega y D. Juan Bautista Conti.

prosa, pero en lo demás se conservaban fieles á la tradición clásica de nuestro siglo XVI, y á ejemplo de los poetas de aquella era, tenían los ojos vueltos á Italia, con cuyos eruditos y artistas solían mantener todavía fraternal correspondencia. Así no es raro encontrar en nuestra poesía del siglo pasado imitaciones, ya de Filicaja, ya de Metastasio, ya de Rolli, ya de Frugoni, ya de Parini, al paso que, exceptuadas las fábulas de Lafontaine que imitó Samaniego, y una estrofa de Le Franc de Pompignan, que reprodujeron Maury y Quintana, la influencia francesa se ejercía principalmente en la esfera de las ideas, las cuales interpretaban y traducían muchas veces los nuestros en versos de perfectísima estructura castellana. Verdad es que de un pueblo á otro lo que con más dificultad se transmite y lo que peor se comprende, son las formas líricas, á no ser que se trate de lenguas y literaturas tan estrechamente afines y similares como la italiana y la nuestra. Por el contrario, la prosodia francesa, tan radicalmente distinta de la nuestra, parece como que opone una impenetrable barrera para que los cantos de sus poetas no atraviesen el Pirineo, y ha sido menester todo el genio lírico de Lamartine, de Víctor Hugo y de Alfredo de Musset para vencerla, si bien los españoles, por regla general, tratándose de versos franceses, juzgamos con los ojos y con el entendimiento, pero no con los oídos.

Claro es que la presencia de D. Nicolás Moratín, tan español en sus versos y en sus habituales

lecturas ya que no en sus ideas, no había de hacer sino dar más fuerza á ese influjo italiano que casi se confundía con uno de los veneros de la tradición lírica nacional. Ni se apartaba mucho del mismo sentir su amigo Ayala, que tenía estrechas relaciones de amistad con García de la Huerta, y que, por otra parte, más bien debe ser clasificado entre los humanistas que entre los poetas, puesto que hacía con mucha más facilidad y agrado versos latinos que versos castellanos, descollando en el difícil arte de expresar poéticamente las menudencias prosaicas, ya cantase en exámetros las termas de Archena, ya la pesca de los atunes en las almadrabas de Zahara. Ni mucho menos podía tenerse por sospechosos de desafecto hacia la literatura patria á los dos eruditos valencianos Muñoz y Cerdá, los cuales, al contrario, dedicaban todos sus esfuerzos á enaltecerla, habiéndose convertido el segundo de ellos en editor de la inmensa colección de las obras sueltas de Lope de Vega, que llegó á contar 21 tomos en 4.º

Dos personajes de la tertulia de San Sebastián merecen, por diversos conceptos, más individual noticia. Era el primero D. José de Cadalso, mediano escritor en todas sus obras, excepto en la sátira en prosa que tituló *Los Eruditos á la violeta*, precisamente porque en ella se retrató de cuerpo entero, siendo, como era, hombre de instrucción variada y superficial, aunque de culto y despejado ingenio. Su educación había sido enteramente francesa, y adquirida en Francia misma,

pero no apagó nunca en él el ardiente patriotismo de que dan muestra sus mismas *Cartas Marruecas*, pálida imitación de las *Lettres Persannes* de Montesquieu. En sus versos no se trasluce otro estudio que el de poetas indígenas, tales como Villegas y Quevedo, cuyos pasos seguía con poco nervio y con fluidez insípida. En lo poco que escribió de crítica, mostró conocer algo de la literatura inglesa, traduciendo en verso varios pedazos del *Paraíso Perdido*, así como Luzán había puesto otros en prosa. Y no dejó de defender indirectamente al teatro español, hasta comparar profanamente la relación de Teramenes en la *Fedra* con las de *El Negro más prodigioso*, y otras pésimas comedias españolas de decadencia. Y, sin embargo, cuando Cadalso quiso escribir una tragedia (que es, sin disputa, la peor de sus obras), llevó el servilismo de la imitación hasta componerla en endecasílabos pareados, sin que podamos comprender hoy cómo pudo haber oídos españoles que ni un solo día la tolerasen. Pero aún había otra contradicción más notable y digna de estudio en Cadalso. Así como D. Nicolás Moratín se empeñaba en pensar como Boileau, mientras sentía y escribía como Lope; así Cadalso, mediano y desmayado versificador clásico, llevaba á su vida la poesía que no ponía en sus versos, y era (como ingeniosamente se ha dicho) el primer *romántico en acción*, realizando cumplidamente en su persona, no el ideal bucólico y anacreóntico que sus obras anunciaban, sino el ideal apasionado y tumultuoso de los By-

ron y Esproncedas. Sólo que para la expresión de ese ideal no encuentra en la menguada literatura de su tiempo y en la pobreza de sus medios artísticos otro recurso que la declamación sepulcral y fúnebre, imitada de las *Noches* de Young. Así y todo, con Cadalso, ya se le mire como tipo novelesco, en sus amores, en sus aventuras y en su gloriosa muerte, ya le consideremos como innovador literario en una de sus obras más endebles, penetra en nuestra literatura cierto elemento exótico de poesía melancólica y nocturna, derivado de la Musa del Norte. Los impulsos literarios se inician generalmente con obras obscuras y de poco valor intrínseco; y para mí es seguro que en esa tentativa de Cadalso está en germen toda la detestable literatura de hachones, gusanos y sepultureros que infestó á España allá por los años de 1835, y aun más adelante.

Por sendas muy distintas y apartadas caminaba, no diremos la inspiración, pero sí el ingenio agudo y clarísimo de otro de los más asiduos concurrentes á la tertulia de San Sebastián, don Tomás de Iriarte, sobrino del célebre humanista D. Juan, de quien ya queda hecha en su lugar honrosa memoria. Iriarte tenía todas las buenas cualidades literarias, menos las que nacen del calor de la fantasía. Toda su erudición y todo su buen gusto no bastaron para hacerle comprender ni sentir la diferencia entre la poesía y la prosa; pero este es, así como su primero, su único defecto. En todo lo demás es correcto y discretísimo. Léanse sus obras como quien lee prosa crítica,

y nada habrá que tachar en ellas. No tiene ni sentimientos ni imágenes, ni nada de lo que comúnmente llamamos poesía; pero sí desembarazo de estilo, gracia culta, buen gusto, todas las cualidades que pueden hacer que se lea con gusto un libro, sin entusiasmarnos nunca con él. El verdadero cargo que hay que hacer á Iriarte, no es por sus obras propias, todas las cuales (incluso el poema de *La Música*, de que en otra parte trataremos) se salvan y merecen aprecio por las circunstancias antes dichas, sino por el funesto sistema que autorizó con sus ejemplos y que se atrevió á defender en el *prólogo* del segundo tomo de sus obras. El prosaismo estaba en la atmósfera del siglo XVIII, é Iriarte no le trajo ni podía traerle por su propia cuenta. El prosaismo había nacido dentro del mismo siglo XVII, como natural reacción contra el culteranismo: pocos poetas de la centuria pasada exceden en llaneza de estilo al conde D. Bernardino de Rebolledo en su *Selva Militar y Política* ó en sus *Selvas Dánicas*. No se puede llevar más allá la falta de color, y el desconocimiento del constitutivo esencial de la poesía. Concretándonos á la época en que floreció Iriarte, el prosaismo se levantaba de la ruína de un ideal poético no sustituído aún por otro ideal engendrador de poesía. Y de hecho el prosaismo siguió triunfante hasta que la poesía de Meléndez, de Cienfuegos, de Quintana y de Gallego, recibió fuerzas y bríos al contacto de las ideas buenas y malas de la filosofía francesa precursora de la revolución, y estalló con majestad y grandeza en-

frente de la revolución misma. Siquiera entonces los poetas tenían algo que cantar y se apasionaban por algo. Pero la insulsa y ceremoniosa vida cortesana en que se criaron Iriarte y otros poetas semejantes no era propia para hacer brotar poesía de ninguna especie, aunque ellos la hubiesen tenido (que no la tenían) escondida en lo más profundo del alma. Iriarte defendió esa manera de escribir, exacta y clara, pero amanerada y trivial, burlándose en su prólogo de los «que pretenden escribir con *fuego, sal y novedad,* y que por falta de exactitud dicen muy á menudo lo que no quieren decir, ó por falta de claridad creen haber dicho lo que es difícil entender si dicen ó no».

¡El *fuego* y la *novedad* eran pecados capitales para Iriarte! Y por huir receloso de aquella poesía de bambolla, de la cual cantó el príncipe de Esquilache

«Todo es cristales, perlas y diamantes,
Todo es follaje, tajos y reveses,»

no conocía que se alejaba voluntariamente de toda poesía, aun de la misma de los Argensolas, tan encomiados por él, y que escribían de una manera tan pintoresca y tan gráfica. ¡Y se creía Iriarte admirador y discípulo de Horacio, el hombre que ha tenido más *poesía de estilo* en el mundo, y le tradujo tan fiel como desmayadamente, y sin cesar le leía, y le contaba entre sus íntimos amigos, y exclamaba hablando de él (en un romance bastante flojo, por cierto):

«Horacio es mi Biblioteca;
Y encierran tanto sus libros,

Que cuanto más leo en ellos,
Menos creo haber leído!»

Iriarte fué inventor de un nuevo género de poesía didáctica: la *Fábula Literaria*, antes de él no ensayada en ninguna literatura. Escribió, pues, en una serie de fábulas, más ingeniosas que dramáticas ni pintorescas, pero ingeniosísimas y algunas de ellas magistrales, una cumplida Poética, la más elegante que pudo nacer de una tendencia tan prosaica. No procede Iriarte con el desinterés narrativo que en sus fábulas pone Lafontaine, y que le hace gran poeta en un género inferior. El fabulista canario marcha siempre con los ojos puestos en la máxima ó moraleja que pretende inculcar; ni se mezcla en su obra otro elemento poético que el de la Sátira, más festiva siempre que punzante. Los consejos literarios que da no pueden ser más sanos para los principiantes, siquiera no se levanten nunca de la esfera de un buen sentido un tanto vulgar, ni arguyan talento crítico de alto vuelo. «Que nada prueba tanto el demérito de una obra como el aplauso de los necios»; «que sin claridad no hay obra buena»; «que sin reglas del arte los aciertos no pueden ser sino casuales»; «que es despreciable la poesía de mucha hojarasca»; «que la variedad es requisito indispensable en las obras del gusto»; «que no es disculpa para los autores el mal gusto del vulgo»; «que nadie debe emprender obras superiores á sus fuerzas»; «que no se ha de gastar en obras frívolas el calor que se necesita para las graves»; «que es un necio y un envidioso el

que nota pequeños descuidos en una obra grande»; que la perfección de una obra consiste en la unión de lo útil y lo agradable»; «que la Naturaleza y el Arte han de ayudarse recíprocamente»; «que la verdad es una, aunque las opiniones sean muchas»; «que toda facultad debe proceder por principios»; «que es igualmente injusta la preocupación excesiva en favor de la literatura antigua, ó en favor de la moderna»; «que no se ha de confundir la crítica buena con la mala»: éstos y otros tales aforismos doctrinales que se sacan de las *Fábulas Literarias*, son de una verdad tan trivial y evidente, que casi entran en la categoría de los llamados de Pero-Grullo. Pero no estriba en ellos el valor ni el interés de las *Fábulas*, por más que su autor parezca creerlo, hasta el punto de sacar por su orden las moralidades en el índice, sino en el primor y gracia de la versificación y del lenguaje, y en cierto risueño espíritu de invención y adaptación satírica, que fué la única musa de Iriarte [1], á la cual debe la envidiable y justa popularidad de muchos de sus versos.

[1] D. Félix María de Samaniego (que se empeñó en ser escritor prosaico de la escuela de Iriarte, aunque tenía más viveza de fantasía que él, más numen descriptivo y mayor robustez de versificación cuando quería, á la vez que era muy inferior á su modelo en gusto y corrección), después de haberle admirado y celebrado en aquellos sabidos y un tanto ramplones versos,

> «En mis obras, Iriarte,
> Yo no quiero más arte,
> Que poner á los tuyos por modelo...»

cambió de parecer, después que vió publicada la colección de fá-

Iriarte fué el verdadero predecesor de Moratín en el cultivo de la comedia clásica, y esta es su mayor gloria, juntamente con la de las *Fábulas*. *El señorito mimado*, *La señorita mal criada*, *El don de gentes*, son ensayos muy estimables, si se

bulas de su amigo, y dando rienda suelta á un poco disculpable sentimiento de celos, le mortificó con todo género de epigramas mordaces, llegando á imprimir en Bayona un libro entero de prosas y versos contra él y su familia; libro que los Iriartes se dieron buen cuidado á recoger y destruir. Además, compuso en prosa un papel de *Observaciones sobre las Fábulas Literarias*. (Vid. *Obras Inéditas ó poco conocidas de D. Félix María de Samaniego, precedidas de una biografía del autor..... por D. Eustaquio Fernández de Navarrete.... Vitoria, Imprenta de los Hijos de Manteli, 1866*, páginas 115 á 133.) En este opúsculo, menos violento que solían serlo los escritos polémicos del siglo pasado, no sólo disputa Samaniego la originalidad de la introducción del apólogo á Iriarte (lo cual no admite duda, puesto que el primer tomo de su colección corría impreso desde 1781, y muchas de ellas habían sido leídas en la Sociedad Vascongada en 1776, al paso que las de Iriarte no se imprimieron hasta 1782), sino que hace algunas observaciones literarias de carácter más general, muy sólidas é ingeniosas; v. gr.: la de que nuestra admiración por Homero ó por Virgilio se funda en razones muy distintas de las que movían á los antiguos, revelándose el progreso de la crítica en descubrir en las obras inmortales nuevos motivos de alabanza, correspondientes á la transformación de ideas y de costumbres. Esta idea es muy fecunda, y admira encontrarla en un escritor tan ligero.

«El gusto (añade) está sujeto á mil particularidades de tiempo y lugar, las cuales, sin que precisamente muden su naturaleza, alteran y modifican sus formas con tal extremo, que algunas veces lo desfiguran hasta hacer que sea desconocido.» Por lo demás, Samaniego, á título de fabulista, y fabulista para un colegio de niños (ocupación que tanto contrastaba con lo que sabemos de su carácter y con el cinismo de algunos de sus versos), era partidario fervoroso del arte *docente*, y rechazaba como una herejía literaria la idea patrocinada por Luzán

prescinde de su carácter acentuadamente pedagógico, y de la frialdad y falta de fuerza cómica inherentes al autor, defectos que no se perdonarían fácilmente en la representación, pero que en la lectura quedan compensados por la amenidad y

y por Iriarte, de que puede haber obras poéticas destinadas exclusivamente al deleite y al gusto. «El *utile dulci* comprende á todos los escritores, sin excepción alguna»; y, sin embargo, Samaniego se burla con razón de la idea de poner en fábulas el *Arte Poética* de Horacio, el *de oratore* de Cicerón y las *Instituciones* de Quintiliano, idea semejante, dice, á la de aquel personaje de Molière que querría poner en madrigales toda la historia romana. «¿A qué título han de venir los osos, los monos y los marranos á enseñarnos á hacer una oda, un poema épico ó un discurso oratorio?.... *El apólogo, por su naturaleza, excluye la forma didáctica y todo lo que tenga visos de una instrucción meditada.*» ¿Pero no advertía Samaniego, cegado por su rencor, que esta afirmación no iba sólo contra los apólogos de Iriarte, sino contra los suyos propios, y contra todos los del mundo? En efecto: la fábula (donde no está sostenida, como en la India, por la creencia en la transmigración) es un género pueril y prosaico, lo cual no quita que pueda tener trozos verdaderamente poéticos, de carácter descriptivo y aun dramático.

También, al censurar el prosaismo de dicción en Iriarte, se hiere Samaniego en sus propias carnes. «El poeta debe ennoblecerlo todo.... porque también el gusto tiene su velo así como el pudor.... A más de que en la poesía hay una cierta correspondencia entre la idea y el movimiento del metro, como la hay en la Música entre el afecto y el sonido.» Califica de *arrastrado*, *pesado* y *flojo* el estilo de su rival.

Esta saña de Samaniego contra Iriarte, que se manifestó de mil modos, llevándole, v. gr., á hacer una parodia muy chistosa de los primeros versos del *Poema de la Música*, y otra del monólogo de *Guzmán el Bueno*, está explicada, aunque no justificada, por la preterición desdeñosa que Iriarte había hecho de su nombre y de sus fábulas en el prólogo de las suyas, correspondiendo muy mal al consabido elogio, del cual luego se desquitó hasta la saciedad el fabulista riojano.

cultura del diálogo. Los principios de Iriarte sobre la comedia eran tan rígidamente clásicos como los de Moratín. Iriarte los expuso en un papel periódico que comenzó á publicar en 1773, con el título de *Los Literatos en Cuaresma* : « Los españoles sensatos se corren de que algunos de sus paisanos estén todavía disputando sobre las unidades teatrales.... Entre nosotros, todavía no han acabado de admitirse generalmente ni siquiera aquellas reglas que están fundadas en la razón natural y autorizadas con la práctica inconcusa de buenos autores cómicos y trágicos, que florecieron en siglos no bárbaros.... Dura aún aquella casta de gente que nunca se ha detenido á discurrir si acaso una comedia será lo mismo que una historia ó una novela.» Para demostrar lo contrario, finge el plan disparatado de una comedia sin unidades, que abarque toda la vida de un hombre de longevidad portentosa, ó de otra que comprenda toda la conquista de Méjico. Reconoce Iriarte que no basta la observancia de las tres unidades para graduar de excelente una pieza, si le faltan otras precisas, como son el artificio en la trama, la verosimilitud en los lances, la naturalidad en los pensamientos, la pureza en el estilo, la variedad en el diálogo, la vehemencia en los afectos, y, más que todo, el interés que nace de la buena elección y disposición del asunto. Pero su gusto dramático es tan tímido, que se asusta y escandaliza de « las sombras, espíritus y fantasmas, como en *El Convidado de Piedra* ó en *Hamlet* ».

Iriarte, como la mayor parte de los escritores de su tiempo, gastó la vida en ásperas é interminables polémicas, siendo alternativamente agresor y agredido. Comenzó escribiendo un *vexamen* contra ciertos tercetos de D. Nicolás Moratín, de quien luego se hizo amigo. Cuando publicó la traducción del *Arte Poética* de Horacio, tuvo que defenderse del colector del *Parnaso Español*, á quien maltrató luego á su sabor en el folleto *Donde las dan, las toman.* Irritado por la preferencia que la Academia Española dió en 1780 á una égloga de Meléndez sobre otra suya, intentó rebelarse contra el fallo, escribiendo un papel de reflexiones, que fué contestado por Forner con un cotejo entre ambas églogas. El mismo Forner persiguió encarnizadamente la reputación de Iriarte, vengando de paso á todas sus víctimas, en dos libelos, verdaderamente inicuos, que tituló *Fábula del asno erudito* é *Historia de los gramáticos chinos,* sátiras personalísimas las dos é indignas á toda luz del grande y robusto entendimiento de su autor. Escaso ó más bien nulo es el fruto que puede sacar la crítica literaria de todas estas miserias de plazuela, donde no se atravesaba doctrina alguna, y donde la voz de las pasiones amotinadas hacía callar la voz del gusto. De este modo, el espíritu crítico, principal timbre del siglo pasado, se esterilizaba en asuntos pequeños, tratados con prolijidad fastidiosa, y más bien que de palanca para remover las ideas servía de puñal para destrozar honras y famas, con ese género de golpes en que el asesino pierde tanto

como la víctima, y llegan uno y otro deshonrados á la posteridad.

Más verdadero y legítimo servicio prestó Iriarte á nuestras letras, traduciendo floja y desmayadamente, pero comentando con erudición y buen juicio la *Epístola de Horacio á los Pisones* (1777) [1]. Era evidente que las antiguas traducciones de Zapata, de Espinel, de Morell, etc., no servían ya ni correspondían al positivo adelanto y estado floreciente de los estudios de humanidades en España. La de Vicente Espinel tenía algunos rasgos de poeta, pero obscurecidos por una versificación escabrosa y un diluvio de incorrecciones, infidelidades y negligencias. Iriarte cargó muy pesadamente la mano sobre este trabajo y el de sus demás predecesores, exponiéndose á las violentas represalias de Sedano, que había encabezado su *Parnaso Español* con la traducción de Espinel, poniéndola en las nubes. Sedano no probó, ni podía probar con todos sus esfuerzos, que la versión del poeta rondeño fuese buena, pero dejó fuera de duda que también la de Iriarte distaba mucho de serlo, si no por errores en la inteligencia del sentido, á lo menos por la insoportable prolijidad y desleimiento de las ideas del original (los 476 exámetros estaban converti-

[1] Me valgo de la edición menos incompleta de las *Obras en verso y prosa de D. Tomás de Iriarte* (Madrid, Imprenta Real, 1805), en ocho volúmenes. Las *Fábulas Literarias* están en el primero; las *epístolas y poesías sueltas* en el segundo; la *Poética de Horacio* en el cuarto; las polémicas con Sedano y Forner en el sexto; los *Literatos en Quaresma* en el séptimo; las reflexiones sobre la égloga de Meléndez en el octavo.

dos en 1,065 versos de silva), y por lo duro, prosaico, inarmónico y anti-horaciano de los versos. Iriarte, ayudado por D. Vicente de los Ríos, se defendió muy bien de los cargos gramaticales, pero no de estos otros, en el diálogo jocoserio intitulado *Donde las dan, las toman*, que salió á luz al año siguiente de la *Poética*, y en el cual, tomando ya la ofensiva, hizo gravísimos cargos á Sedano por el desorden y pésima crítica con que había elegido las piezas de su *Parnaso*. Sedano disimuló por entonces su ira, y sólo después de muerto Ríos, la desahogó de una manera bárbara é indigna de un cristiano, en cuatro tomitos, que publicó en Málaga (1785) con el rótulo de *Coloquios de la Espina* [1]. Tal como es, la traducción que Iriarte hizo de la *Epístola á los Pisones*, fué la única que disfrutó del favor público durante el siglo XVIII, y á la verdad con justicia, si se la compara con la glosa del presbítero D. Juan Infante y Urquidi en octavas reales (1730), con la del gerundense Pedro Bes y Labet en prosa (1768), gramatical y como para principiantes, ó con la de Fr. Fernando Lozano (maestro de latinidad en el colegio mayor de Santo Tomás de Sevilla) en romance octosílabo (1777), únicas que entonces corrían impresas. Inéditas quedaron muchas más, y algunas de verdadero mérito; v. gr., la de Forner (en verso suelto), que quiso hasta en esto competir con Iriarte, y darle una lección, saliendo muy airoso del intento; la

1 No me detengo en los incidentes de esta polémica, largamente relatada en mi libro *Horacio en España*.

del intendente de Burgos Horcasitas y Porras, en menos sílabas que el original, muy estimable á pesar de tan ridícula y embarazosa traba, y otras muchas que pueden verse enumeradas en nuestro *Horacio en España*. El verdadero interés del trabajo de Iriarte consiste (ya lo hemos dicho), no en la traducción, sino en las notas, que están á la altura de cuanto entonces se sabía sobre Horacio, y no han perdido su interés aún después de la publicación de otras mejores traducciones y exposiciones castellanas, como las de Burgos, Martínez de la Rosa, Gualberto González y Raimundo Miguel.

Por los mismos días en que Iriarte daba á luz su traducción de la *Poética* de Horacio, D. Casimiro Flórez Canseco, catedrático de griego en los Reales Estudios de San Isidro, hacía familiar á sus discípulos la de Aristóteles, reimprimiendo, muy corregida, la antigua versión de D. Alonso Ordóñez das Seijas y Tovar, con el texto griego al frente impreso con bastante corrección y esmero, y con las notas de los más selectos comentadores, entre ellos Daniel Heinsio y Batteux. Esta publicación, que lleva la fecha de 1778, fué muy útil al progreso de los estudios estéticos, pero quedó obscurecida muy pronto (en 1798) con aparecer otra más exacta y elaborada versión, acompañada asimismo del texto original, muy bien impreso. No padecían entonces las imprentas de España la penuria de griego que hoy las aqueja. Esta nueva traducción, que salió con notable lujo de las prensas de Benito Cano, á ex-

pensas de la Biblioteca Real, era obra de D. Joseph de Goya y Muniain, empleado de la misma Biblioteca, conocido ya por autor de la mejor y más pura versión de los Comentarios de César que tenemos en nuestra lengua. Azara había pedido desde Roma las variantes de un códice de la obra de Aristóteles que existe entre los manuscritos griegos de la Biblioteca de Madrid. Goya fué el encargado de recogerlas, y habiéndose aficionado al texto, emprendió la tarea de traducirle, le consultó con varios eruditos italianos, y aprobado por ellos, logró que Jove-Llanos, ministro entonces de Gracia y Justicia, le tomase bajo su protección, ordenando imprimirle. Realmente es obra de mérito, aunque no debiéramos contentarnos con reimprimirla, sino hacer otra nueva, hoy que el texto de aquellos obscurísimos fragmentos ha recibido tanta luz por las tareas de Bekker, de Egger y de otros muchos helenistas. El texto que Goya siguió es el de la edición de Glasgow de 1745, ya muy anticuado, aunque bueno para su tiempo. Y no dejó de valerse grandemente, como él mismo confiesa, de las antiguas traducciones castellanas, sobre todo de la de Vicente Mariner, manuscrita en la Real Biblioteca. Las notas están escritas con buen juicio, pero no con mucha novedad, remitiéndose el autor á cada paso á las de Metastasio y á los discursos de Montiano. Defiende que puede haber verdadera poesía en prosa, y califica de bellísima la *Celestina*. Y aunque de soslayo y tímidamente, no deja de hacer la apología del teatro

español, siguiendo en esto la tradición de cuantos entre los nuestros habían interpretado directamente el texto del filósofo. Por eso no quiere admitir de ningún modo que tengan razón los franceses en calificar de defecto de arte todo lo que no es conforme al gusto de su nación, porque los llamados defectos pueden muy bien ser «rasgos bien tirados de imaginaciones más poéticas que las suyas». «Son como los cuervos (añade Goya), que no hacen más que graznar en vano contra las águilas, á cuyos vuelos no alcanzan ni aun con la vista.» Y comparando la brillantez y lozanía de los anatematizados poetas del siglo xvii con la sequedad antipática de los del suyo, no dudaba en declarar que, por hacer únicamente caudal del arte y de las reglas, y proceder siempre con el compás en la mano, se había «apagado el numen, estrujado el ingenio y restañado la vena de los españoles». Hasta en las notas de un árido y severo trabajo filológico encontraba albergue el poscrito patriotismo literario, que algunos suponen de todo punto muerto. Verdad es que el mismo espíritu predominaba en todos nuestros helenistas, como más adelante veremos en los gloriosos ejemplos de Berguizas y de Estala [1].

De este modo iban vulgarizándose cada vez más en España las obras maestras de la preceptiva clásica, traídas y llevadas á cada paso en las contiendas críticas, que eran el único pábulo de

[1] *El Arte Poética de Aristóteles en castellano, por D. Joseph Goya y Muniain. De Orden Superior. En la Imprenta de Benito Cano, año de 1798.* 4.°, 3 hojas sin foliar + VIII + 138 págs.

la actividad literaria de entonces. Ya hemos mencionado en otro lugar las versiones de lo *Sublime* de Longino. Llególes su turno á las *Instituciones oratorias* de nuestro español Quintiliano, que hasta entonces no había merecido de sus paisanos los honores de una traducción, ni buena ni mala. Hiciéronla al fin, y con no poca diligencia, dos Padres de las Escuelas Pías, Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, tomando por texto la edición latina de Rollin, generalmente admitida entonces en los establecimientos de educación de Europa. Los traductores, alimentados con aquella sólida doctrina, tenían razón para clamar contra los «preceptillos de escuela y las retóricas vulgares». Lástima fué que por seguir á Rollin, suprimieran, así en el texto que ponen al pie como en la traducción, ciertos pasajes que se les antojaron inútiles, y que quizá lo sean para la enseñanza elemental, pero no para la erudición; v. gr., todo lo que se refiere á ortografía antigua, costumbres del foro y otras materias no menos interesantes, si bien no pertenezcan directamente al estudio de la Retórica. Sin esta tacha, de fácil remedio, no dudaríamos en calificar esta traducción de excelente [1].

[1] *Instituciones Oratorias del célebre español M. Fabio Quintiliano, traducidas al castellano, y anotadas según la edición de Rollin, adoptada comúnmente por las Universidades y Seminarios de la Europa.... Por el P.... de las Escuelas Pías. Obra dedicada al Príncipe Nuestro Señor.... Madrid, en la Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia. Madrid, 1799:* 2 tomos 4.° Los traductores firman con sus nombres la dedicatoria.

Tanto ó más que las obras de los antiguos retóricos se divulgaron las de los franceses. No menos que tres traducciones en verso de la *Poética* de Boileau conozco, y sin duda habría otras más que quedarían manuscritas. Hizo la primera el escritor valenciano D. Juan Bautista Madramany y Carbonell[1] en 1787, con escaso nervio y corrección en los versos; pero con notas útiles y con aplicaciones á nuestra literatura. Acometió al mismo tiempo idéntica empresa, con éxito muy superior, pero con la desgracia de no haber visto salir su libro de las prensas, el mejicano P. Francisco Xavier Alegre, uno de los mayores ornamentos de la emigración jesuítica del tiempo de Carlos III, varón insigne á la par como historiador de la Compañía en Nueva España, como autor de un curso teológico en que la pureza clásica de la latinidad corre parejas con la solidez de la doctrina, y como elegantísimo poeta latino, así en su *Alexandreida* como en su traducción de la *Iliada*, que Hugo Fóscolo apreciaba tanto, y á la cual yo sólo encuentro el defecto de ser demasiado virgiliana. Como versificador castellano, apenas nos ha dejado otra muestra que esta versión de Boileau (en silva), inédita, en poder de nuestro sabio amigo D. Aureliano Fernández-Guerra. La versificación del P. Alegre es generalmente bizarra, y las notas eruditísimas, formando un verdadero curso de teoría literaria, acomodado principalmente á la poesía castellana.

1 Valencia, por José y Tomás de Orga, 1787. El mismo Madramany dejó inédita una traducción del *Lutrin*.

Aun en el texto hace el P. Alegre algunas alteraciones importantes, suprimiendo las que son particularidades de la lengua y versificación francesa, ó alusiones satíricas á autores de aquel país, enteramente obscuros y desconocidos en el nuestro, y sustituyéndolo todo con ejemplos familiares á lectores españoles. En sus notas habla de nuestros grandes poetas con mucho amor, y toma contra Boileau la defensa indirecta de Lope de Vega, trayendo en su abono las concesiones del *Arte nuevo de hacer comedias* [1].

La tercera versión de Boileau y la más conocida, por ser de un poeta célebre, y existir de ella multiplicadas ediciones, es la que hizo D. Juan Bautista Arriaza para el Seminario de Nobles de Madrid. Los recursos poéticos de Arriaza eran superiores á los de Madramany y Alegre; pero su traducción está lejos de ser una obra maestra. La hizo en versos sueltos, á los cuales tenía aversión, por lo mismo que los manejaba muy medianamente.

Junto con las traducciones contribuían á excitar el movimiento de las ideas críticas, y dar pábulo á las polémicas, las reimpresiones, cada día más frecuentes, de los autores castellanos del siglo XVI, y principalmente de los líricos. La escuela dominante en el siglo pasado los había absuelto de sus anatemas, y sería injusto desconocer cuánto hicieron todos los humanistas de aquella era, desde Luzán hasta Quintana, para

1 Vid. Cueto, *Bosquejo de la poesía castellana del siglo* XVIII, cap. XI.

volverles el crédito y la notoriedad que habían perdido, no por influjo de los principios clásicos, sino, al revés, por la inundación de los poetas culteranos y conceptistas del siglo XVII y principios del XVIII. La mayor parte de los monumentos de la mejor edad de nuestra lírica, hasta los más dignos de admiración y de estudio incesante, eran rarísimos ya en 1750, al paso que andaban en manos de todos las coplas de Montoro y las de León Marchante, que Moratín llama *dulce estudio de los barberos*. Semejante depravación no podía continuar, y fueron precisamente sectarios de Luzán los que pusieron la mano para remediarla. Velázquez reimprimió en 1753 las poesías de Francisco de la Torre, cometiendo el yerro de atribuirlas á Quevedo. Desde 1622 no habían renovado las prensas españolas el texto de Garci-Lasso: detalle, por sí solo, harto significativo y lastimoso. D. José Nicolás de Azara le reprodujo en 1765, estableciendo un texto algo ecléctico, formado por la comparación de siete ediciones y de un antiguo manuscrito. Como Azara era hombre de gusto muy fino, y el texto resultaba claro y legible, nadie le puso reparos, y hasta hoy venimos leyendo por él á Garci-Lasso. Á la edición de Azara acompañan breves notas, tomadas en general de las del Brocense, y un prólogo bien escrito, en que se lamenta amargamente de la corrupción y abandono de nuestra lengua, y de los despropósitos y pedanterías que se habían introducido en ella. Éste *Garcilasso* de Azara fué reimpreso tres ó cuatro

veces antes de acabarse el siglo, siempre en tamaño pequeño y con cierto primor tipográfico. Fr. Luís de León, no reimpreso tampoco desde 1631, debió á la diligencia de Mayans volver á la luz en Valencia, el año 1761, y es indicio notable del cambio de gusto el haberse reproducido esta edición en 1785 y 1791.

Animado por estas reimpresiones parciales y por otras que aquí se omiten, un D. Juan Joseph López de Sedano, hombre de alguna literatura, pero de gusto pedantesco y poco seguro, autor de una soporífera tragedia de *Jahel*, nunca representada ni representable, acometió la empresa de formar un cuerpo ó antología de los más selectos poetas líricos españoles. La empresa era grande y de difícil ó más bien imposible realización en el estado que entonces alcanzaban los conocimientos bibliográficos, pero sólo el haberla acometido y continuado por bastante espacio, desenterrando alguna vez verdaderas joyas (como la canción *Á Itálica,* la *Epístola Moral*, etc.), hará siempre honroso el recuerdo de Sedano. Al comenzar á publicar el *Parnaso Español* en 1768, aún no sabía á punto fijo lo que iba á incluir en él, y tuvo que confiarse á merced de la fortuna, sin adoptar orden cronológico, ni de materias, ni otro alguno, ni siquiera el de poner juntas las producciones de un mismo autor. Diez años duró la publicación del *Parnaso*, que llegó á constar de nueve tomos, y, según el giro que llevaba y la buena y patriótica voluntad del excelente editor D. Antonio de Sancha, hubiera tenido muchos

más, á no atravesarse en mal hora la negra é insulsa polémica entre Sedano, Iriarte y D. Vicente de los Ríos, á la cual ya hemos hecho repetidas alusiones. Ríos había sido amigo de Sedano; pero riñó con él, y publicó, como en competencia del *Parnaso*, las *Eróticas* de Villegas (en 1774), y así él como Iriarte, este último en despique de las censuras fulminadas por Sedano contra su *Arte Poética*, tomaron á su cargo desacreditar al laborioso erudito, matando en flor una empresa utilísima, por más que ni el buen gusto ni el discernimiento presidiesen á ella. Aparte del desorden absoluto, que es el pecado capital, pero quizá inevitable, de esta colección, asombra la candidez con que el bueno de Sedano, en las notas críticas que van al fin de cada volumen, se cree obligado á colmar de elogios por igual á todas las piezas que incluye, alabando en el mismo tono una oda de Herrera, una epístola de Bartolomé de Argensola ó la primera égloga de Garci-Lasso, que la detestable prosa rimada del *Poema de los Inventores de las cosas*, ó ciertos versos místicos que el P. Merino, tan ayuno de sentido estético como él, quiso hacer pasar por de Fr. Luís de León. El estilo de Sedano es tan pobre como su crítica, y á veces se extrema por lo incorrecto, sin que ningún buen sabor se le pegara de los excelentes libros castellanos que de continuo manejaba.

No falta quien quiera dar á la empresa de Sedano el valor de una reacción nacional contra el clasicismo francés; pero bien examinado el *Par-*

naso, nada hallamos en él que corrobore tales imaginaciones (las cuales tendrían más valor aplicadas á Nipho, por ejemplo); antes lo único que advertimos en Sedano es una preterición absoluta y desdeñosa de los poetas de la Edad Media, total olvido de los Cancioneros y Romanceros, y apego exclusivo á las canciones de factura toscana y á las odas, églogas y sátiras al modo greco-latino, si bien dentro de estos géneros, su inclinación ó su gusto poco depurado no le llevaba hacia los poetas más severos, sino que daba, v. gr., la primacía entre todos los líricos españoles á don Esteban Manuel de Villegas y á D. Francisco de Quevedo, más bien que á Fr. Luís de León ó á Garci-Lasso. Pero en esto más bien hemos de ver una simple falta de gusto que una afirmación reflexiva y consciente. En otras singulares opiniones de Sedano, v. gr., en la preferencia que concede á la sátira sobre todos los géneros de poesía por razón de su utilidad, más bien que paradojas y caprichos individuales, lo que se trasluce es la influencia del sentido doctrinal y prosaico que á toda prisa se iba enseñoreando del arte, desde el momento en que Luzán había admitido que podía ser legítima poesía la exposición en verso *de lo útil*, siquiera no produjese ningún deleite estético. Por tal doctrina resultaban canonizados el antiguo poema de los *Inventores de las cosas*, y los infinitos que el siglo XVIII produjo sobre temas como la extracción del ácido carbónico ó la serie de los Concilios generales.

Todo conspiraba en favor del prosaismo, pero

en cierto modo le sirvió de antídoto la difusión de la antigua poesía castellana, no sólo en el *Parnaso* de Sedano, sino en las frecuentes, y por lo general esmeradas ediciones de nuestros clásicos del siglo XVI, que con un lujo tipográfico y una limpieza desconocida hasta entonces, salían como en competencia de las prensas de Montfort y Orga en Valencia, de la Imprenta Real y de las de Ibarra, Sancha, Cano y otros en Madrid. Así volvieron á la luz las obras de Cervantes, Quevedo y Lope, y las de muchos poetas menores que habían llegado á hacerse rarísimas: así también los antiguos tratados de retórica y poética, debidos á nuestros humanistas del Renacimiento, Nebrija y Vives, Arias Montano y García Matamoros, Cascales y González de Salas. La renovación inteligente de tantos y tan preciosos restos de nuestra pasada cultura, que hasta en su aspecto exterior halagaban los ojos, por la nitidez de los caracteres con que se estampaban, logró dar un carácter decididamente nacional, en todos los géneros menos en el teatro, al movimiento de los espíritus en la época de Carlos III. Fuera del teatro, repito, y fuera de los géneros de índole popular, respecto de los cuales, más bien que prevención, lo que había era desconocimiento; la literatura castellana del mejor tiempo, los líricos, los historiadores, los oradores sagrados y algunos novelistas, eran mucho más conocidos y mucho más estudiados que ahora, aunque quizá se los citase menos. Es una vulgaridad fuera de sentido la que desdeña á los restauradores

de nuestra lírica por haber abandonado el gusto nacional, lanzándose en brazos de la imitación francesa. ¿Quién percibirá el más remoto vestigio de ella en los versos de D. Nicolás Moratín, de Fr. Diego González, de Iglesias y aun en los de la primera época de Meléndez? Fr. Diego González é Iglesias ni siquiera sabían francés. El primero calca las formas de la poesía de Fray Luís de León, y aunque le falta la grande alma de su modelo, en las traducciones, donde esta diferencia es menos sensible, llega á confundirse con él, y pudieron imprimirse sin gran desventaja en la *Exposición del libro de Job* los tercetos de Fr. Diego al lado de los de su maestro. Iglesias, no sólo es un eco de la inspiración festiva de Quevedo y de Iglesias, sino que en los versos serios plagia sin misericordia al Bachiller La Torre y á Valbuena. Siquiera estos vates salmantinos se atenían á la pura manera del siglo XVI; pero ¿qué decir de otros como Huerta y Vaca de Guzmán, que hacían verdadero alarde de seguir las corrientes más turbias del siglo XVII? Uno y otro cultivaban con singular predilección la híbrida forma del romance endecasílabo, y la forma conceptuosa de las endechas: uno y otro copiaban á Góngora en algo de lo bueno y en mucho de lo malo, siendo en ambos superior el instinto al discernimiento. Pero, á lo menos, en la robustez algo hueca de la versificación, en el lujo del estilo, y en cierta manera intrépida y extravagante de decir las cosas, no dejan duda de que por sus versos ha pasado un leve aliento de la

musa de Córdoba. Vaca de Guzmán, el poeta favorito de la Academia Española, padecía tan poco de escrúpulos académicos, que se atrevió, cual otro Cayrasco de Figueroa, á poner en verso castellano el *Flos Sanctorum*, si bien por fortuna no pasó de los tres primeros meses. Él mismo nos confiesa que cuando empezó á escribir no tenía más biblioteca que Gerardo Lobo [1].

En la poesía lírica no había verdadera lucha. El campo de batalla era el teatro, y aun allí los triunfos del gusto francés eran pocos y bien fugaces, y se disputaba palmo á palmo el terreno á las obras de la nueva escuela, negándoles hasta el derecho de aparecer en las tablas. La tragedia francesa no llegó á aclimatarse nunca: la comedia, sólo cuando Moratín la presentó muy españolizada. Es error muy grave confundir el verdadero teatro español del siglo pasado con los ensayos de gabinete, los cuales muchas veces se quedaban en el libro impreso, y otras descendían cuando más á las tablas de un teatro privado y aristocrático, donde eran recibidos con más cortesía que aplauso. Ni siquiera la protección oficial, tan poderosa en los gobiernos absolutos, bastaba á dar vida á esta literatura enteramente

[1] *Obras de D. Joseph Maria Vaca de Guzmán.... Madrid, por Joseph Herrera, 1792,* tomo II, pág. 237. Este tomo contiene varias obras críticas de Vaca de Guzmán, de las cuales la más curiosa son sus *Advertencias* sobre el canto de las *Naves de Cortés* de Moratín (D. Nicolás), respondiendo á las que puso en la primera edición Moratín, el hijo, dando justa preferencia al canto de su padre.

artificiosa. Fué menester todo el indomable tesón del conde de Aranda para que el público soportase, aunque de mala gana, la *Hormesinda* de D. Nicolás Moratín y el *Sancho García* de Cadalso. Las otras tres obras dramáticas de Moratín padre corrieron impresas, pero nunca representadas. Las traducciones de Iriarte, de Olavide [1], de Clavijo y Fajardo se hicieron, no para los teatros populares, sino para el de los Sitios Reales ó para domésticos saraos. Jove-Llanos nunca pudo ver representado su *Pelayo* ó *Munuza* sino por los alumnos del Instituto Asturiano. De la *Jahel* de Sedano, ni aun los mismos críticos del tiempo hablaron sino para destrozarla [2]. Las tragedias, mucho más estimables y poéticas, de los Jesuítas valencianos Colomes y Lassala, fueron, por la mayor parte, escritas en italiano y representadas en Italia, pero no en España. Del

1 Olavide, personaje más importante en otra historia que en la de las Letras, llevó á sus últimos límites el prosaismo, así en la teoría como en la práctica. En el prólogo de sus *Poemas Christianos* (Madrid, 1799), alega como un mérito el haber prescindido de los *hermosos colores* y de las *imágenes atrevidas de la Poesía.* Y se le puede creer sin juramento.

2 Sedano confiesa (pág. 44) qué «en España no se escriben tales obras para representarse, ni son compatibles con las monstruosidades que tienen tomada la posesión de sus Theatros, en donde se abomina y del todo se ignora lo que es arte y regularidad». Por monstruosas que fuesen las obras que entonces ocupaban las tablas, no serían peores ni más insoportables que la *Jahel.*

Vid. *Jahel, Tragedia sacada de la Sagrada Escritura, por don Juan Joseph López de Sedano* (Madrid, en la oficina de Ibarra, 1763). Con un largo prólogo por el estilo de los de Montiano.

Mardoqueo, brillante imitación de la *Esther*, hecha por otro Jesuíta de los expulsos, D. Juan Clímaco Salazar, no consta que apareciese en ningún teatro. De las muchas tragedias francesas que se tradujeron, por lo general malditamente, sólo consta que se aplaudiese la *Zaira* de Voltaire, cuando Huerta la españolizó á su manera. Sólo en años muy posteriores, y merced á la fortuna de haber tropezado con intérpretes como Saviñón, D. Dionisio Solís y D. Juan Nicasio, algunas tragedias de poetas de segundo orden, como Ducis y Legouvé, sostenidas por la poderosa declamación de Isidoro Maiquez, lograron un éxito transitorio, es verdad, pero muy superior al que habían obtenido nunca Corneille ni Racine, en las rarísimas veces que habían puesto el pie sobre las tablas españolas. Molière, entregado á intérpretes como D. Manuel de Iparraguirre y D. Cándido M. Trigueros, debía de tener una suerte todavía más desastrosa, siendo cosa sabida cuánta mayor dificultad envuelve el trasplantar una obra del género cómico, y qué prodigios de arte es preciso realizar para que parezca indígena. Moratín dió la norma en sus dos admirables arreglos, uno de ellos casi popular en España. Pero *La Escuela de los Maridos* no apareció hasta 1812, y *El Médico á palos* hasta 1814, coincidiendo una y otra con las traducciones secas y desabridas, pero muy literarias, del abate Marchena, que no hicieron en la escena efecto alguno.

¿Y qué decir de las tentativas de comedia clá-

sica anteriores á las de Moratín? ¿Cómo había de recibir el público, sino con fastidio y desvío, aunque un jurado se las impusiese como obras maestras, haciéndolas representar con inusitado aparato, aquella pastoral lánguida é interminable de las *Bodas de Camacho* de Meléndez, bien versificada, eso sí, pero en la cual demostró su autor que Dios no le había dado una sola condición de poeta dramático, ni mucho menos aquellos *Menestrales* de Trigueros, pieza insulsa y bárbara, únicamente curiosa por sus pretensiones de drama social y un tanto democrático?

En tal penuria de dramas originales, diéronse algunos á refundir aquellas obras de nuestro antiguo teatro que más fácilmente y con menos alteraciones podían encajar dentro del molde clásico y pasar sin ceño de los humanistas. El autor de esta especie de transacción entre las dos escuelas y verdadero inventor del sistema de las refundiciones, fué D. Tomás de Sebastián y Latre, que, con el título de *Ensayo sobre el teatro español*, publicó en 1773 [1], el *Parecido en la Corte* de Moreto, y *Progne y Filomena* de Rojas, refundidas con bien torpe mano y con grandes pretensiones de moralizar las antiguas fábulas, para lo cual tuvo que ingerir muchos versos de su cosecha, que por lo triviales y rastreros contrastan de una manera singular con los de ambos poetas anti-

[1] El libro de Sebastián y Latre se imprimió con cierto lujo, bajo los auspicios del conde de Floridablanca. *Ensayo sobre el teatro español. En Zaragoza: en la Imprenta del Rey N. S., año de 1772.* 4.°

guos. Á nadie satisfizo la intentona de Sebastián y Latre. El público, que todavía comprendía á Moreto y á Rojas, quería las comedias viejas y no las refundidas, que graduaba de sacrilegios; y los fanáticos del gusto francés, clamaban que era proyecto absurdo el de corregir ***nuestras malísimas comedias*** [1]. Mejor le avino á D. Cándido María Trigueros, el cual, harto de escribir malos dramas y de verse silbado, determinó arrimarse á buen árbol, y entró á saco por el inmenso repertorio de Lope, enteramente olvidado en su tiempo, y tuvo la buena suerte de tropezar con la *Estrella de Sevilla*, de la cual hizo con habilidad, que es justo reconocer (y en algún caso con notable ventaja), una especie de tragedia clásica que tituló *Sancho Ortiz de las Roelas*, la cual fué uno de los grandes acontecimientos teatrales de aquella época [2]. Alentado Trigueros con el rumor de los aplausos que hasta entonces no había conocido, prosiguió explotando á Lope, y refundió *El anzuelo de Fenisa*, *La moza de cántaro*, *Los melindres de Belisa* y alguna otra comedia. Encontrada la mina, se dieron otros á beneficiarla, y el primero de todos D. Vicente Rodríguez de Arellano, que se atrevió á añadir versos propios y no malos á la comedia de *Lo cierto por dudoso*. Al

[1] Frase de Sempere y Guarinos en su *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, tomo v, pág. 126.

[2] En el *Mercurio de España* de Junio de 1800 se insertó un curioso *Examen de la tragedia Sancho Ortiz de las Roelas*, escrito, según creo, por D. Nicasio Alvarez de Cienfuegos. La crítica es apocada, pero ingeniosa.

descubrimiento (que bien puede decirse así) del teatro de Lope, sucedió el descubrimiento del teatro de Tirso, debido en gran parte á la iniciativa del ilustre apuntador de Maiquez, D. Dionisio Solís, merced al cual volvieron á ocupar en triunfo las tablas *Marta la Piadosa, La Villana de Vallecas* y otras creaciones del insigne Mercenario, casi la tercera parte de su repertorio, mucho antes de que la crítica hubiera parado mientes en ellas. En cuanto á Calderón, á Moreto y á Rojas, no hubo necesidad de resucitarlos, porque ni un solo día habían dejado de ser representados é impresos, en forma, es verdad, plebeya y abatida, en la forma de *comedias sueltas,* que, pendientes de un cordel, se vendían en plazas y mercados. Los literatos podían haber levantado otros altares y otros dioses, pero el pueblo español permaneció fiel á los antiguos.

Por eso aplaudía de todo corazón al único dramaturgo original de aquel siglo, al único que se atrevió á dar en cuadros breves, pero de singular poder y eficacia realista, un trasunto fiel y poético de los únicos elementos nacionales que quedaban en aquella sociedad confusa y abigarrada. D. Ramón de la Cruz no era un infractor de las leyes clásicas, ni mucho menos un enemigo de ellas, pero procedía como si no existiesen. La índole misma de sus cuadros, la sencillez de su trama, el tener que reducirse forzosamente á pocos minutos de representación y á cuatro palmos de tierra, le llevaban naturalmente y sin esfuerzo á la mayor rigidez en las unidades de lugar y de

tiempo. Era poeta esencialmente popular por los asuntos y por la entonación, pero esto no le quitaba de ser fervoroso creyente en las reglas de los preceptistas, y de empeñarse con indudable buena fe en la composición de tragedias, comedias y óperas, de las cuales quizá esperaba la inmortalidad más bien que de sus sainetes. El prólogo de la colección muy incompleta de su teatro, que publicó desde 1786 á 1791 en diez volúmenes, es, bajo este aspecto, un documento crítico de gran precio. D. Ramón de la Cruz se presenta allí, no como un ingenio lego, sino como quien ha *escudriñado los rincones* de Aristóteles, Horacio, Boileau, el Pinciano, Cascales, Mayans, Pellicer, Luzán, Montiano, Diderot y no sé cuántos preceptistas más; y emprende, en forma de disertación, atiborrada de notas y testimonios, la defensa de su propio teatro contra los reparos del italiano Signorelli. Si los sainetes son *pintura exacta de la vida civil y de las costumbres de los españoles*, «¿hicieron más Menandro, Apolodoro, Plauto, Terencio y los demás dramáticos antiguos y modernos?....» «No hay ni hubo más invención en la dramática que *copiar lo que se ve*, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres.... Los que han paseado el día de San Isidro su pradera, los que han visitado el Rastro por la mañana, la Plaza Mayor de Madrid la víspera de Navidad, el Prado antiguo por la noche y han velado en las de San Juan y San Pedro.... en una palabra, cuantos han visto mis sainetes reducidos al corto espacio de veinticinco minutos

de representación.... digan si son copias ó no de lo que ven sus ojos y de lo que oyen sus oídos: si los planes están arreglados al terreno que pisan, y si los cuadros no representan la historia de nuestro siglo.... *Yo escribo, y la verdad me dicta.*»

Sin jactancia podía decir esto D. Ramón de la Cruz: sus obras tienen el hechizo imperecedero de la verdad perseguida infatigablemente con ojos de amor, y quien busque la España del siglo XVIII, en sus sainetes ha de encontrarla, y sólo en sus sainetes. Podía con desacierto, no infrecuente en los poetas, preferir de sus obras lo que menos vale; pero nadie puede negar, en vista de las palabras transcritas, que tuvo la conciencia de su fuerza y el presentimiento de su gloria [1].

[1] Contra D. Ramón de la Cruz se escribió, entre otros, el siguiente folleto, que no deja de ser curioso:

«Exámen imparcial de la zarzuela intitulada «Las Labradoras de Múrcia», é incidentemente de todas las obras del mismo Autor: con algunas reflexiones conducentes al restablecimiento del Theatro, por D. Joseph Sánchez, Natural de Filipinas. Con licencia. En Madrid, en la imprenta de Pantaleón Aznar, 1769. 4.°

El encubierto censor cita á Longino en griego, y se las echa de muy clásico, indignándose de las parodias trágicas de don Ramón de la Cruz, y sosteniendo que «las reglas del Arte Dramática no forman ningún código de leyes severas y arbitrarias, sinoque son unas observaciones fundadas en el conocimiento del corazón humano y de la impresión que hacen en él los objetos externos, inspiradas por la misma Naturaleza.... constantes, invariables, etc., etc.» Con citas de Eurípides y de Terencio quiere anonadar à D. Ramón de la Cruz. Es una crítica digna de D. Hermógenes, con *prótasis*, *epítasis* y todo. Interés histórico tiene mucho, por las noticias que da de la persona de D. Ramón de la Cruz, de quien sabemos tan poco. Le llama «tirano del teatro», y supone que ejercía en él una autoridad cen-

pero en el fondo era una *comedia heroica*, ni más ni menos que las de Calderón, Diamante ó Candamo, con el mismo espíritu de honor y de galantería, con los mismos requiebros y bravezas expresados en versos ampulosos, floridos y bien sonantes, de aquellos que casi nadie sabía hacer entonces sino Huerta, y que por la pompa, la lozanía y el número, tan brillantemente contrastaban con las insulsas prosas rimadas de los Montianos y Cadalsos. La *Raquel* tenía que triunfar, porque era poesía genuínamente *poética* y genuínamente española. Es la única tragedia del siglo pasado que tiene vida, nervio y alta inspiración. Hasta el romance endecasílabo adoptado por Huerta (y que luego trasladó con profusión y poco gusto á sus versos líricos, á los cuales da un carácter híbrido y desaliñado), contribuyó á poner el sello nacional á la pieza, siendo, por decirlo así, una ampliación clásica del metro popular favorito de nuestro teatro, dilatado en cuanto al número de sílabas, pero conservando el halago de la asonancia, tan favorable á la recitación dramática.

El éxito ruidoso de la *Raquel* y el de los primeros romances de Huerta, donde hay valientes imitaciones del estilo de Góngora, colocaron desde luego á su autor en primera línea entre los adversarios de la imitación francesa y sostenedores del gusto del siglo anterior, más ó menos modificado. Huerta aceptó este papel, al cual su propia índole le llevaba, y le sostuvo con arrogancia y braveza indómita hasta el fin de su vida, lu-

chando casi solo contra todas las corrientes de la literatura de su tiempo; vencido nunca, vencedor tampoco, acosado por todas partes, pero sin desfallecer ni transigir un momento, sostenido, no por su ciencia, que era ninguna, sino por su poderoso instinto. Desgraciadamente Huerta no tenía más que instinto: era poeta y no crítico: tenía el sentido de la belleza, pero no llegaba á razonarla nunca. Lo admirable en él es la actitud que tomó; es aquel reto lanzado á toda la literatura de su siglo; aquél arrostrar las iras de los doctos y de los discretos, sin más apoyo que su convicción patriótica firmísima. La posteridad debe contemplarle sólo en este ademán batallador, y apreciar únicamente el impulso genial que le guiaba, y la bondad de la causa que sostenía, idéntica en el fondo á la que luego triunfó con el romanticismo. Pero esta admiración se disminuye mucho cuando examinamos los incidentes de la batalla, en la cual, si es verdad que los adversarios de Huerta no mostraron casi nunca más que sinrazón é ignorancia, también lo es que el iracundo vate extremeño hizo cuanto en su mano estuvo para desacreditar y echar á perder su causa, por falta de tino, de gusto, de cultura filosófica, y aun de conocimiento del mismo teatro, cuya defensa había tomado con tanto calor y tanto arrojo. Huerta imprimió en 1785 un *Theatro Hespañol* en diez y siete volúmenes [1], para los cuales apron-

[1] *Theatro Hespañol.* Madrid, Imprenta Real, 1785 á 1786: 17 tomos. La obra puede considerarse dividida en seis partes. Los cuatro primeros volúmenes abarcan las comedias *de figu-*

tó los fondos un bizarro caballero, D. Joseph Arizcun, cuyo nombre no debe de quedar olvidado en la historia de nuestras letras. Era la primera vez que se intentaba formar una colección metódica y selecta de nuestras comedias.[1] Las voluminosas colecciones del siglo XVII, de las cuales la última llegó á contar cuarenta y ocho volúmenes, eran meras compilaciones de librería, sin propósito alguno literario. Durante el siglo XVIII, á los antiguos tomos de á doce comedias, sucedieron las ediciones *sueltas* de Madrid, Sevilla, Barcelona y Valencia, de miserable y ruín aspecto todas ellas, y de texto mutilado é incorrectísimo. Un D. Juan Fernández de Apontes había reimpreso en once volúmenes, desde 1760 á 1763, todo el teatro de D. Pedro Calderón de la Barca, con harto desaliño, pero menor que el de las impresiones sueltas.

La colección de Huerta queda juzgada con decir que no se inserta en ella *una sola comedia* de Lope de Vega, ni de Tirso de Molina, ni de Alarcón, ni de Guillén de Castro, ni de Mira de Mescua, ni de Vélez de Guevara, ni de Montalbán, ni de ningún otro poeta de la época más rica, más original y más brillante de nuestro teatro. Huerta ignoraba todo esto. Su colección se redujo á

rón; del V al XII están las *de capa y espada;* el XIII y XIV son de *comedias heroycas;* el XV de entremeses; el XVI es un *Catálogo alphabético de las comedias, tragedias, autos, entremeses,* etc., del *Theatro Hespañol;* el XVII, que sirve de suplemento, comprende las tragedias del mismo Huerta *(Raquel* y *Agamenón Vengado)*, que él, con poca modestia, pone en la colección.

unas cuantas comedias de figurón de Roxas, don Juan de la Hoz, Moreto, Zamora, Cañizares y Melchor Fernández de León, á algunas comedias de capa y espada de Calderón, con otras de Moreto, Roxas y Solís, á cuatro ó cinco *tragicomedias* ó *comedias heroicas* de estos mismos autores y de Candámo. ¡Esto y una menguada colección de entremeses fué todo lo que Huerta encontró en el teatro más rico del mundo! El que no quiera conocer el teatro español, guíese por la colección de Huerta.

Todo es extravagante en ella: la elección de las obras, el estilo de los preámbulos (los cuales arguyen en Huerta una fanfarria y satisfacción de sí mismo que casi tocan con los límites de la insensatez,) y, finalmente, hasta la ortografía, donde hay rarezas como la de escribir *España* constantemente con *h*, y *Sevilla* con *b*. No esperemos jamás de Huerta la solidez de doctrina estética que mostraron D. Juan de Iriarte contra Luzán, Erauso y Zavaleta contra Nasarre, Romea y Tapia contra Clavijo y Moratín el padre: no esperemos tampoco las osadas proposiciones que había estampado el P. Feijóo en el *No sé qué* y en *La Razón del gusto*. Huerta *siente* como ellos, pero no piensa, no raciocina de una manera original y libre, no justifica nunca sus aficiones por un principio general de crítica. Tan pronto concede á sus adversarios lo que no podía ni debía concederles, como se lo niega todo en redondo. Al impugnar á Signorelli, á Voltaire, á Linguet, en lo que escribieron de nuestro teatro; al escarnecer las preten-

sas imitaciones que de él hizo Beaumarchais; al notar en las tragedias de Corneille no menores anacronismos históricos que en las nuestras (v. gr.: en *El Cid* poner la escena en Sevilla); al burlarse de la supina ignorancia del patriarca de Ferney, que suponía *comediante* á Lope de Vega, Huerta suele tener razón en medio de su intemperancia excesiva [1]; pero ¿quién se la ha de dar cuando maltrata á Cervantes en son de defender al *Fénix de los ingenios* (cuyas obras empezaba él mismo por desconocer de la manera que hemos visto), llamando al manco sano nada menos que «inicuo satírico, denigrador, envidioso y enemigo del mérito ajeno.... que escribió *El Quijote* sólo para satisfacer despiques personales», ó cuando dice de la *Atalía* de Racine que bien manifiesta ser escrita para un colegio de niñas, y que es ella la mejor prueba de la *imbecilidad (debilidad* quería decir Huerta, sino que lo dijo en latín) del ingenio de su autor?» «¿Y cómo es fácil (añade, y esto bastará para muestra del estilo estrambótico del prólogo) que el divino fuego de la poesía acompañe los espíritus de unas gentes criadas en tierras flojas, pantanosas, faltas de azufres, sales y substancias, y tan poco favorecidas del calor de Phebo.... que en no pocas de las provincias de Francia, si acaso se descubren tal cual vez, no tienen bastante fuerza

[1] Dice, por ejemplo: «Calderón no perdía gran cosa con no saber el francés....» Llama á Voltaire «*el más superficial é inconsecuente de los hombres*», como en desquite de la calificación de *demencia bárbara* que el otro aplicó á nuestro teatro.

para fomentar ni dar sazón á la mayor parte de las plantas? De este principio y causa natural procede aquella mediocridad que se observa en las más de las obras de ingenio de los franceses, quienes seguramente jamás alcanzarán en la poesía y elocuencia más que aquella medianía correcta, propia de ingenios débiles y poco vigorosos: y de aquí nace igualmente el asombro que causa á éstos la generosa sublimidad de las composiciones españolas, en las cuales, si hay defectos, son ciertamente muy fáciles de corregir con las reglas del arte, sabidas por cualquiera que quisiere dar algunos breves momentos á su estudio. ¡Tan arduas, tan abstrusas son las arcanidades de la Poética!» Muchas sandeces han escrito, y siguen escribiendo de nosotros los franceses; pero la verdad es que con este discurso de Huerta quedamos vengados para largo rato.

Grande fué el asombro y el escándalo que produjo entre los galo-clásicos la ciega y desatinada arremetida de Huerta, y apenas había salido á la calle el primer volumen del *Theatro Hespañol*, comenzaron á inundarse las librerías de la villa y corte de folletos y hojas volantes contra la persona y los escritos del colector [1]. Sólo dos ó tres

[1] Es difícil reunir todos los opúsculos á que dió margen esta ruidosa polémica. Recordamos los siguientes:

Continuacion de las Memorias críticas, por Cosme Damian. (Núm. 402.) (Es de D. Félix María de Samaniego, y salió como si fuera un número de algún periódico.) Está reimpreso en las *Obras Inéditas ó poco conocidas* de Samaniego.... publicadas por Navarrete. (Vitoria, 1866.)

—*Leccion crítica á los lectores del papel intitulado Continuacion*

de estos folletos merecen hoy algún recuerdo, más por el valor que les presta el nombre de sus autores, que no por el que ellos tengan intrínseco. Rompió el fuego el ilustre fabulista vascongado D. Félix María de Samaniego, hombre de cultura enteramente francesa, y admirador de Voltaire, hasta en aquellas cosas en que no era muy prudente en España seguirle ni admirarle. El papel de Samaniego contra Huerta se titula *Continuación de las Memorias Críticas de Cosme Damián*, y lleva por epígrafe aquel célebre pasaje de Cervantes: «porque los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen

de las Memorias críticas de Cosme Damian, por D. Vicente García de la Huerta. Con licencia, en Madrid, en la Imprenta Real, 1785. Segunda edición, por Pantaleón Aznar, 1786, ambas en 8.º

—*Impugnacion de las Memorias críticas de Cosme Damian*, sin l. ni a. (Anónimo, puede ser del mismo Huerta.)

—*Tentativa de aprovechamiento crítico en la Leccion Crítica de D. Vicente García de la Huerta.... Dala á luz, en defensa del inimitable Miguel de Cervantes Saavedra, D. Plácido Guerrero.* Madrid, 1785. (Su verdadero autor, D. Joaquín Ezquerra, que por entonces dirigía el *Memorial Literario.*) 8.º

—*Reflexiones sobre la Leccion Crítica que ha publicado D. Vicente García de la Huerta. Las escribía en vindicacion de la buena Memoria de Miguel de Cervantes Saavedra, Tomé Cecial, ex-escudero del bachiller Sanson Carrasco. Las publica D. Juan Pablo Forner. Madrid, 1786*, 8.º

—*Diálogo céltico-transpirenáico é hiperbóreo, entre el Corresponsal del Censor y su maestro de Latinidad.... en defensa de la escena española, con apostillas, de D. Vicente García de la Huerta*, 8.º (Ignoro el nombre del autor de este diálogo burlesco contra Huerta.)

— *La escena hespañola defendida en el Prólogo del Theatro hes-*

por bárbaros é ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos». Esta cita condensa todo el espíritu del folleto, en el cual, para no dejar duda alguna sobre la procedencia de la doctrina, copia Samaniego y glosa á su manera, la crítica de Voltaire contra el *Hamlet*. Aplicando al teatro español el mismo criterio que su maestro al inglés, cita y emplaza á los Lopes, Calderones y Moretos «ante el tribunal de la razón, para responder del cargo de haber adoptado, promovido, acreditado y hecho casi invencible la *forma viciosa* de nuestro teatro». Enseña Samaniego «que el *orden* es la ley primera y primer principio de todas las cosas: que sin él no puede haber belleza ni perfección: que el que se ha querido dar á cada clase de composición dramática, está fun-

pañol, y en su Leccion Crítica. Segunda impresion, con apostillas relativas á varios folletos posteriores. Madrid, 1786, H. Santos. 8.° (El autor es Huerta.)

—*Carta á D. Vicente García de la Huerta, en la que se responde á varias inepcias de sus impugnadores; y se proponen dos dudas al señor colector. P. D. I. D. L. C.* (Madrid 1787.) No he visto este folleto, sino citado por Ticknor, é ignoro á quién correspondan las iniciales.

—*Carta dirigida al Sr. Apologista Universal por uno de sus clientes natos con un soneto á la muerte del Sr. Huerta, para que le publique con las obras de algunos que esperan su proteccion, haciendo la correspondiente apología. Madrid, imp. de Joseph Herrera, 1787.* 8.° (Este opúsculo, que demuestra en su autor entrañas de bárbaro, se atribuye por algunos á Iriarte. Vid. Barrantes, *Aparato bibliográfico de Extremadura,* tomo III, pág. 193.)

A todo esto hay que agregar las muchas sátiras que quedaron inéditas (los romances de Jove-Llanos, la *Fe de erratas* de Forner, etc.), y una multitud de artículos impresos en casi todos los periódicos literarios de entonces.

dado en la continuada y profunda observación de la naturaleza y del verdadero origen de los sentimientos ó afectos humanos....: que estas leyes son eternas, universales, propias de todos los tiempos y países, de las cuales ninguno tiene á lo menos hasta ahora privilegio de dispensarse», y con singular perspicacia y tino crítico muestra el verdadero flaco de la argumentación de Huerta, que consistía en no haber levantado francamente la bandera de la libertad artística, en no haber sostenido, sino de soslayo y por rodeos que «el genio es superior á las reglas; que éstas son obra de los hombres; que los pretendidos legisladores del teatro no tuvieron privilegio alguno sobre el resto de los humanos para imponerles un yugo contrario á la natural libertad, y que, en fin, los poetas no son miserables vasallos de la triste y severa razón, sino los más brillantes cortesanos de la noble y generosa imaginación, su reina y señora natural». Si Huerta hubiera seguido el camino que en nombre de la lógica y como adversario leal le mostraba Samaniego, y que era en realidad el mismo camino que habían hollado los antiguos apologistas de nuestra escena, se hubieran encontrado frente á frente dos sistemas estéticos, dignos el uno del otro, porque cada uno de ellos contenía un principio igualmente verdadero, un elemento igualmente necesario, el principio de la libertad y el del orden. De este modo, generalizándose y levantándose la cuestión, no habría sido imposible llegar á un acuerdo, puesto que de la justa ponderación de

ambos elementos, que se llaman y apoyan mutuamente, nace la verdad estética completa. Samaniego no se hubiera resistido mucho tiempo á aceptarla, puesto que reconoce las bellezas y sublimidades de nuestro teatro, y encuentra en él más viveza de fantasía y expresión de verdad humana que en el teatro francés y aun en el griego.

Pero Huerta, ciego de soberbia y de ignorancia, y exasperado además por la contradicción, aunque fuera tan culta y mesurada como la de Samaniego, se desató contra él y contra todos sus émulos en dicterios, injurias y amenazas, apodándolos *insípidos ultramontanos, insulsos transpirenaicos, hispano-celtas, luciérnagas rateras, escarabajos,* y otra multitud de groserías y necedades; y en vez de aceptar la elevada polémica con que Samaniego le brindaba, dió con la mayor torpeza la razón á los enemigos de nuestra escena, declarando que él también reprobaba las comedias desarregladas (es decir, los dramas románticos y abiertamente contrarios á la Poética francesa), y que no daría entrada en su Theatro á *semejantes absurdos*, sino á verdaderas comedias como las de figurón y las de capa y espada, que retratan personajes y escenas de la vida común. Esta es una de las principales razones que explican la pobreza del *Theatro Hespañol.* Su autor procedía con tanta timidez como hubiera procedido el mismo Nasarre, que también tuvo en mientes una colección análoga.

Y aún no pararon aquí los tropiezos y desbarros de Huerta, como si algún maligno espíritu se

hubiese empeñado en hacer estériles su instinto poético y su brío generoso. Sus adversarios habían sacado á plaza el nombre de Cervantes, y Huerta, el defensor profeso y jurado del arte nacional, no encuentra cosa mejor que desprestigiar el mayor nombre de ese arte, con la tacha de envidioso, mordaz y malévolo. Semejante profanación é insolencia atizó contra Huerta las iras de una porción de cervantistas, los cuales, sin rastro de misericordia, molieron á palos (metafóricamente, se entiende) al iracundo vate de Zafra. Entre estos impugnadores se distinguió más que ninguno D. Juan Pablo Forner, el polemista más incansable del siglo pasado, y uno de los escritores de más varia erudición é inmensa doctrina, de más originalidad de pensamientos y de más franqueza y brío de estilo que en aquel siglo florecieron. Siempre me ha admirado que Forner, tan español en todo, no estuviese en la cuestión del teatro al lado de Huerta. Pero la verdad es que no lo estaba, y que la preocupación de escuela podía en su ánimo tanto ó más que en cualquier otro. Años antes, en 1782, cuando aún cursaba las aulas salmantinas, le había premiado la Academia Española una *sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana.* En esta sátira (harto dura y tenebrosa), Forner se encara nada menos que con el autor de *La Vida es sueño*, y le ensarta la siguiente reprimenda:

«¡Oh vos, gran Calderón!; si mis cansados
Discursos no tomáis acaso á enojo,
Pues son tanto los vuestros venerados,

Respònded : si en el arte el grande arrojo
De escribir sin concierto se mantiene,
Ese arte, ¿en qué se funda? *En el antojo.*
Lacónica respuesta, y que conviene
Bien con la autoridad de la persona
Que asegurada ya su opinión tiene.
Mas la naturaleza que pregona
Sus leyes invariables, quejaráse
Si á su verdad la ejecución no abona.

. . . .

El vulgo ha de tener divertimiento:
Es necio, y neciamente se divierte.
Diviértase en buen hora: es justo intento;
Pero no ayude yo, cuando pervierte
La opinión de mi patria, á pervertilla,
Si excede un tanto á la vulgar mi suerte.
Fuera de que, si es necia la cuadrilla
De la plebe infeliz, del sabio el cargo
Es afear el error que la mancilla.

. . . .

¿Por qué, ¡oh gran Calderón!, á la robusta
Locución y al primor del artificio
No unió sus leyes la prudencia justa?
La diestra plebe, como en propio oficio,
Á atender lo excelente acostumbrada,
Notara luego y repugnara el vicio.
De este modo fué Grecia amaestrada,
Y fuéralo mi España también de éste,
Si pluguiera á una Musa venerada.
Si á la tuya indiscreta, aunque celeste,
Pluguiera, ¡oh Lope!, que corrió sin freno,
Puesto que un grado á tu opinión le cueste.

. . . .

Tales, tales perjuïcios padeciendo
Está, ¡oh buen Calderón!, por vuestro antojo

La nación que burlasteis escribiendo.

.... »

En estos versos, tan ásperos y difíciles, tan faltos de todo color, se ve patente el empeño de responder al *Arte Nuevo de hacer comedias*, aunque directamente sea Calderón el atacado. Y responde Calderón, ó Forner en su nombre, para extremar la diatriba con el ridículo lanzado sobre uno de los peores trozos del intemperante y barroco lirismo calderoniano:

«Cuando yo, ardiente, en mi hipogrifo monto,
Y le hago ir en parejas con el viento
Aunque pez sin escama, vivo y pronto,
¿Privaré al auditorio del contento
De ver cuál se despeña una doncella,
Por dar á toda la arte cumplimiento?
¿Y en dónde hay arte como ver aquella
Belleza ir de peñascos en peñascos
Rodando, sin que el golpe la haga mella?
¿Vestir las lagartijas de damascos
Y que ocupen el monstruo cristalino
De ochenta naves los pintados cascos?
....
Desengáñese, y crea que el camino
De acertar á agradar, es el que enseña
Enredo no creíble y peregrino.
....
¿No hará Moreto que la tropa pía
De los siete, en un punto, pase y duerma
Doscientos años en la gruta fría?»

En 1784, Forner compuso una comedia intitulada *La Cautiva española*. D. Ignacio López de Ayala, que era entonces censor de teatros, la des-

aprobó, y Forner se alzó contra su censura en una larga carta, llena (según su costumbre) de violentísimos ataques personales al censor y á su *Numancia*. La doctrina de esta carta es idéntica á la de los tercetos: «Nuestros poetas dramáticos fueron en su mayor parte genios agudísimos y extraordinarios: no hay duda; pero ¿qué culpa tenemos los que hoy vivimos de que estos genios extraordinarios escribiesen delirios, ó por culpa del siglo, ó por falta de estudio?.... Triunfe, pues, la *asquerosa* costumbre de repetir en la escena nuestras antiguas impropiedades. ¿Cuáles son las reglas fundamentales? Las *unidades*, la verosimilitud, el decoro, los caracteres, las costumbres, la dicción.... Yo no tengo interés en que se represente mi *Cautiva*. Al contrario, me avergonzaría de que saliese como mía á una escena donde salen santos bufones, lacayos políticos, caballeros duelistas, reyes bestiales, princesas enamoradas de jardineros, y otras sandeces de igual calibre.»

De este modo pensaba Forner sobre el teatro en 1784: de este modo cuando escribió contra Huerta las *Reflexiones de Tomé Cecial*; poco más ó menos lo mismo cuando compuso en 1796 su fría comedia de *La Escuela de la amistad ó el filósofo enamorado*, precedida de una burlesca *apologa del vulgo con relación á la poesía dramática* [1]. Pero cuando puso término á la más excelente y madura de sus obras, las *Exequias de la lengua castellana*, había aflojado mucho de su

[1] Impresa el mismo año en Madrid por F. Villalpando.

rigidez censoria, y miraba con no disimulada simpatía los arrojos de la antigua musa. «No parece sino que la naturaleza, cansada de desperdiciar ingenio en los poetas del siglo de Lope y Calderón, ha retirado la mano, negándole del todo á los del presente. ¿Dónde está aquella fecundidad de imaginación tan pródiga.... á modo de río que sale de madre por abundancia de caudal? ¿Dónde está aquella locución enérgica, que en los versos sonaba divinamente, y era intolerable cuando se quería desatar en prosa, no de otro modo que acaece en todo idioma que posee lenguaje poético?.... Os digo de verdad que, conociendo yo muy bien cuánto se extraviaron del buen gusto muchos poetas de los tiempos de Felipe IV y Carlos II, prefiero sus sofismas, metáforas insolentes y vuelos inconsiderados, á la sequedad helada y semibárbara del mayor número de los que poetizan hoy en España, porque, al fin, en los desaciertos de aquéllos veo y admiro la riqueza y fecundidad de la lengua que pudo servir de instrumento á frases é imágenes tan extraordinarias, pero en éstos no veo más que penuria, hambre de ingenio y lenguaje bajo y balbuciente [1].»

Cierto que en lo esencial de la cuestión, Forner no transige nunca, y aun concediendo á nuestros poetas dramáticos fecunda y maravillosa invención, los anatematiza en nombre de los mandatos imperatorios de la moral absoluta, como quien creía de buena fe (y así lo dice) que

1 *Exequias de la lengua castellana. (Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo II, pág. 404.)

el fin de la representación teatral es corregir y enseñar [1], enmendando *los vicios del pueblo con el ridículo, y los de las personas altas con la atrocidad de los escarmientos ó con la fatalidad inconstante de esto que se llama fortuna.* Á este rigorismo de carácter ético se juntaba en él, como en casi todos los preceptistas , otra intolerancia que pudiéramos llamar, en sentido estrecho, *realista*, viniendo á resultar de la mezcla de una y otra el más absurdo concepto del drama, que, según el dictamen de Forner, debía ser «una *parábola en acción*, un ejemplo natural de la vida humana, *un desengaño vivo que mejore la sociedad*, pintando con verosimilitud lo que pasa en ella realmente», y de ningún modo «una región imaginaria, donde, sin más objeto que *embelesar y hacer reir*, se presenten indistintamente personas de todas clases y especies». Sin duda Forner estimaba por cosa muy fácil y de poca monta

1 Recojamos otra preciosa confesión de Forner en favor de nuestro teatro : «Ingenios muy grandes, cuales lo fueron casi todos los dramáticos de los dos siglos anteriores, descargándose de todas las rigideces del arte, y extraviándose del camino recto de la imitación, alma de la poesía, escribieron dramas que, en medio de su desarreglo, contenían escenas, situaciones y lances excelentes. Su estilo, cuando no querían remontarse, era elegante , puro , halagüeño, suave, rápido, armonioso: muchas veces pintaron admirablemente caracteres y costumbres muy vivas y muy propias: hay comedias suyas que no deben nada á las más célebres de las extranjeras. Pasó la época de estos grandes hombres.... (*Exequias*, etc., pág. 404.) Estas *Exequias* son , por todos conceptos, la obra maestra de Forner, y una de las más notables del siglo XVIII. ¿Por qué no se imprimen aparte ?

el *embelesar*, y el *hacer reir*. Siguiendo este sistema, compuso, con el cándido intento de *mejorar la sociedad*, su comedia de *El filósofo enamorado*, que ni hace reir ni embelesa. Pero Forner sentía en el fondo de su alma y comprendía en su grandísimo entendimiento que no bastaban la regularidad ni la intención moral para producir belleza poética, sino que, al contrario, «hacen grandísimo perjuicio á la causa del buen gusto aquellos entendimientos secos, lánguidos y fríos, que no pueden dar de sí más que la observancia de los preceptos, *puesto que esa observancia, por sí sola, no forma más que cadáveres, y el pueblo quiere más ver un monstruo vivo que un cadáver pálido y postrado, por más que conserve la regularidad correspondiente á su naturaleza*».

¿Qué mayor justificación para Huerta (si hubiese podido alcanzarla) que la que aquí le daba el generoso y sano espíritu del único pensador que tuvo entre sus adversarios? Huerta había creado algo vivo: la *Raquel*: basta para su gloria, y fué suprema injusticia de sus enemigos el querer escatimársela. Vive y vivirá aquella tragedia, á despecho de los romances y jácaras de Jove-Llanos, de la *Huerteida* de Moratín, de los desdenes de Meléndez, del *Morión* de Forner, y de sus infinitos epigramas, por lo general poco chistosos. Hubo quien no le perdonó ni siquiera muerto: tal fué el autor del burlesco soneto:

«Huerta ya se murió: mucho lo siento
..............................»

y también Iriarte, verdadero padre de aquel cé-

lebre epitafio, que concede á Huerta el ingenio, negándole el juicio:

> «Deja un puesto vacante en el Parnaso
> Y una jaula vacía en Zaragoza.»

La posteridad ha juzgado de muy distinto modo, y, sea cual fuere el temple de las armas que Huerta esgrimió en su polémica, la polémica en sí tiene tal valor, que no hay episodio de la historia literaria del siglo XVIII que mejor nos haga comprender hasta qué punto se iba engrosando y haciendo cada vez más poderosa la vena latente de romanticismo que antes de ahora hemos señalado. Así se sueldan las dos épocas del arte romántico español, sin que haya verdadero paréntesis en la centuria pasada, puesto que la protesta nacional ni un solo día dejó de alzarse, simpática siempre á las muchedumbres.

Sin darse cuenta muy clara del parentesco de sus tendencias con las de Huerta, contribuían al mismo resultado, es decir, á robustecer y mantener vivo el espíritu nacional, ya en el campo de las ciencias especulativas, ya en otros géneros de literatura, los apologistas de la antigua España, entre los cuales figuraba en primera línea el mismo D. Juan Pablo Forner, principal émulo de Huerta. Ya en otra ocasión [1] procuramos trazar la semblanza de aquel escritor doctísimo, y aquí se nos permitirá recordar algo de lo que entonces decíamos. Forner, aunque malogrado á la temprana edad de cuarenta y un años, fué varón *de*

[1] *Heterodoxos Españoles*, tomo III, páginas 330 y sig.

inmensa doctrina (al decir de Quintana, que por sus ideas no debía admirarle mucho), prosista fecundo, vigoroso, contundente y desenfadado, cuyo desgarro nativo y de buena ley atrae y enamora; poeta satírico de grandes alientos, si bien duro y bronco; jurisconsulto reformador; dialéctico implacable; temible controversista, y, finalmente, defensor y restaurador de la antigua cultura española. En él, como en su tío y maestro el médico Piquer, vive el espíritu de la ciencia española, y uno y otro son *eclécticos*, ó (como diría el P. Feijóo) *ciudadanos libres de la república de las letras;* pero lo que Piquer hace como dogmático, lo lleva á la arena Forner, hombre de acción y de combate. No ha dejado ninguna construcción acabada, ningún tratado didáctico, sino controversias, apologías, refutaciones, ensayos, diatribas, como quien pasó la vida sobre las armas, en acecho de literatos chirles y ebenes ó de filósofos transpirenaicos. Su índole irascible, su genio batallador, aventurero y proceloso, le arrastraron á malgastar mucho ingenio en estériles escaramuzas, cometiendo verdaderas y sangrientas injusticias, que, si no son indicios de alma torva (porque la suya era en el fondo recta y buena), denuncian aspereza increíble, desahogo brutal, pesimismo desalentado ó temperamento bilioso, cosas todas nada á propósito para ganarle general estimación en su tiempo, aunque hoy merezcan perdón ó disculpa relativa. Porque es de saber que en las polémicas de Forner, hasta en las más desalmadas y virulentas,

hay siempre algo que hace simpático al autor en medio de sus arrojos y temeridades de estudiante, y algo también que sobrevive á aquellas estériles riñas de plazuela con Iriarte, Trigueros, Huerta ó Sánchez, y es el macizo saber, el agudo ingenio, el estilo franco y despreocupado del autor, el hirviente tropel de sus ideas, y, sobre todo, su amor entrañable, fervoroso y filial á los hombres y á las cosas de la antigua España, cuyos teólogos y filósofos conocía más minuciosamente que ningún otro escritor de entonces.

Aunque enemigo de todo resto de barbarie y partidario de toda reforma justa, y de la corrección de todo abuso (como lo prueba el admirable libro que dejó inédito *sobre la perplejidad de la tortura),* Forner fué, como filósofo, el adversario más acérrimo de las ideas del siglo XVIII, que él no se harta de llamar «siglo de ensayos, siglo de diccionarios, siglo de diarios, siglo de impiedad, siglo hablador, siglo charlatán, siglo ostentador», en vez de los pomposos títulos de «siglo de la razón, siglo de las luces y siglo de la filosofía» con que le decoraban sus más entusiastas hijos.

Contra ellos se levanta la protesta de Forner, más enérgica que ninguna; protesta contra la corrupción de la lengua castellana, dándola ya por muerta, y celebrando sus exequias; protesta contra la literatura prosaica y fría, y la corrección académica y enteca de los Iriartes; protesta contra el periodismo y la literatura chapucera, contra los economistas filántropos que á

toda hora gritan: «¡Humanidad, beneficencia!»; y protesta, en fin, contra las flores y los frutos de la *Enciclopedia*. Su mismo aislamiento, su dureza algo brutal, en medio de aquella literatura desmazalada y tibia, le hacen interesante, ora resista, ora provoque. Es un gladiador literario de otros tiempos, extraviado en una sociedad de petimetres y de abates; un lógico de las antiguas aulas, recio de voz, de pulmones y de brazo, intemperante y procaz, propenso á abusar de su fuerza, como quien tiene excesiva confianza en ella, y capaz de defender de sol á sol tesis y conclusiones públicas contra todo el que se le ponga delante [1].»

[1] Forner sostuvo, por lo menos, las siguientes campañas:

I. Contra Iriarte (*El Asno Erudito.—Los Gramáticos, historia chinesca.—Cotejo de las dos églogas premiadas por la Real Academia Española*).

II. Contra Huerta (*Fe de erratas del prólogo del teatro español.—Reflexiones de Tomé Cecial.—El Morión*, poema burlesco (del griego *moria*, locura), y varios romances, sonetos, epigramas, etc.).

III. Contra Trigueros (*Carta de D. Antonio Varas al autor de la Riada.—Suplemento al artículo Trigueros en la biblioteca del Dr. Guarinos*).

IV. Contra varios poetastros menores, Nipho, Laviano, Valladares, etc. (*Carta de Marcial á D. Fermín Laviano.—Carta del Tonto de la Duquesa de Alba á un amigo suyo de América.—Sátira contra la literatura chapucera del tiempo presente*, etc., etc.).

V. Contra D. Tomás Antonio Sánchez (*Carta de Bartolo*, en respuesta á la *Carta de Paracuellos*.—Replicó Sánchez en la *Defensa de D. Fernando Pérez*).

VI. Polémica en defensa de la *Oración Apologética* (*Contestación al discurso 113 de El Censor.—Pasatiempo de D. Juan*

En Forner se encarnó la reacción más inteligente y más violenta contra el enciclopedismo. «Vivimos en el siglo de los oráculos (escribía): la audaz y vana autoridad de una tropa de sofistas ultramontanos, que han introducido el nuevo y cómodo arte de hablar de todo por su capricho, de tal suerte ha ganado la inclinación del servil rebaño de los escritores comunes, que apenas se ven ya sino infelices remedadores de aquella despótica resolución con que, poco doctos en lo íntimo de las ciencias, hablaron de todas antojadizamente los Rousseau, los Voltaire, los Helvecio.... Tal es lo que hoy se llama filosofía: imperios, leyes, estatutos, religiones, ritos, dogmas, doctrinas...., son atropellados inicuamente en las sofísticas declamaciones de una turba, á quien, con descrédito de lo respetable del nom-

Pablo Forner (contra *El Apologista Universal*).—*Lista puntual de los errores de que está atiborrada la primera carta de las que el Español de París ha escrito contra la Oración Apologética*).

VII. Contra Vargas Ponce (*La corneja sin plumas*).

VIII. Contra varios teólogos andaluces, en defensa del establecimiento de un teatro en Sevilla (*Respuesta á la carta de Juan Perote.—Carta dirigida á un vecino de Cádiz sobre otra de un literato de Sevilla.—Respuesta á los desengaños útiles y avisos importantes del literato de Écija. — Prólogo al público sevillano*, etc., etc., etc.).

IX. Contra varios periodistas (*Diálogo entre El Censor y El Apologista Universal.—Demostraciones palmarias de que El Censor, El Corresponsal, etc., son inútiles y perjudiciales*, etc.).

Muchos de estos folletos están publicados con los varios pseudónimos de Pablo Segarra, Bartolo, Varas, Paulo Ipnocausto, Bachiller Regañadientes, Silvio Liberio, Tomé Cecial y otros nombres de batalla.

bre, se aplica el de filósofos.» Para salvarse de esta anarquía y desbarajuste intelectual, Forner invoca el nombre de Luís Vives, y quiere levantar sobre su sistema crítico, combinado con el experimentalismo baconiano, el edificio de una ciencia española, distinta asimismo de la ciencia escolástica.

Forner brilla mucho más en la crítica histórica y filosófica que en la crítica propiamente literaria. Lista dijo de él con profunda verdad que tenía el entendimiento más apto para comprender las verdades que las bellezas. Aquel hombre, tan independiente en otras cosas, nunca pudo romper el yugo de la retórica, y juzgaba las obras artísticas más por preceptos externos que por una fruición personal y reposada, la cual sólo en muy pequeño grado podemos concederle. Aunque misogalo, carecía del arranque estético de Lessing, y veneraba la autoridad de los franceses en el teatro, después de haberla negado en la filosofía y en todo lo restante. La misma aspereza de sus polémicas, la trivialidad de los motivos de muchas de ellas, la saña con que persigue á escritorzuelos adocenados, que ni en bien ni en mal podían influir en la corriente de las ideas, los rasgos de chocarrería estudiantil ó frailuna con que matiza sus folletos, denuncian en él cierta falta de gusto y de tacto, de la cual nunca pudo curarse totalmente. « Deja en paz (le decía Moratín) á los Iriartes y á Ayala, y á Valladares y á Moncín, y á Huerta y á las *tres ó cuatro docenas* de escritores de quienes te has declarado enemigo, y ocupa el tiempo en tareas

que te adquieran estimación y no te susciten persecuciones y desabrimientos.»

Esta polémica menuda, acre y enfadosa, esterilizó, en gran parte, las singulares dotes de Forner, robando á muchas de sus obrillas críticas todo interés duradero y universal. Pero hay dos que conviene exceptuar cuidadosamente, y poner entre lo más selecto de la cultura española del siglo XVIII, las *Exequias de la lengua castellana* y el *Discurso sobre el modo de escribir y mejorar la historia de España*. En las *Exequias*, que el autor llamó *sátira menipea* por ir entremezclada de prosa y versos, siendo, en realidad, una ficción alegórica del género de la *República Literaria* ó de la *Derrota de los Pedantes*, inferior á ellas en amenidad y gracejo, pero muy superior en alteza y trascendencia de miras, como obra no de un mero humanista, sino de un pensador original y penetrante, Forner recorre con erudición inmensa y crítica franca y resuelta todo el campo de nuestra literatura, estudia su progreso y su decadencia, formula juicios propios y en general acertados sobre nuestros clásicos; los expresa á veces en frases de una exactitud y belleza incomparables; defiende con ardiente amor patrio nuestras grandezas pasadas; juzga severísimamente á los corruptores del gusto en su tiempo, y va derramando de paso copiosa doctrina sobre todos los géneros literarios. Nada se escribió en el siglo XVIII con más plenitud de ideas, con más abundancia de dicción, con más enérgico estilo, con más viveza de fantasía, con

sabor más español, que algunos trozos de esta *Menipea*, á la cual sólo daña su extraordinaria extensión, y el mismo empeño que el autor puso en acumular en ella todos los tesoros de su largo pensar y de su enorme lectura. Esta obra señala el apogeo del entendimiento de Forner. No creo que nadie en la España de entonces fuera capaz de escribir otra igual ni parecida.

Elogios muy semejantes merece el bello *Discurso sobre la Historia*, tan lleno de jugo y de substancia en su brevedad elegante. Forner no se limita á caracterizar con cuatro rasgos de valiente pincel á todos nuestros historiadores; no sólo hace sobre la *materia* de la historia consideraciones que se levantan mucho sobre las de Luís Cabrera y Fr. Jerónimo de San José, como lo traía consigo el adelanto de los estudios críticos, nunca más florecientes en España; no sólo apunta, como de pasada, novedades que creemos nacidas en nuestros días, v. gr., la de considerar á Leovigildo como el primer rey visigodo de España, y la de mirar á Bernardo del Carpio como un mito épico creado por reacción contra el tipo de Roldán en la epopeya francesa, sino que, tratando, aunque por incidencia, de la *forma* de la historia, echa los cimientos de una verdadera teoría estética de ella. Forner, malhumorado con la Academia de la Historia, sin hacerse cargo de su verdadero objeto, que nunca ha sido otro que la investigación y la depuración de los hechos y el acopio de materiales para la historia futura, emprende probar que un cuerpo ó sociedad literaria

no es á propósito para escribir bien la historia; y forzosamente viene á parar á la cuestión artística y á la unidad de estilo. «Las historias clásicas (dice Forner) las escribieron hombres de aquellos que nacen, no para sujetarse á preceptos, sino para dictar ejemplos en que éstos se funden. *Atarse servilmente á las reglas, pertenece sólo á entendimientos medianos y limitados.* Los superiores y de primera esfera, procuran sólo no quebrantar las reglas para no caer en delirios; pero las bellezas y excelencias las producen por sí, sin fatigarse en buscar en el arte el precepto ó regla que las prescribe.... Los modernos preceptistas del arte histórica se han detenido principalmente en las partes y en el estilo, *sin acertar*, á mi modo de entender, *con la forma* que corresponde especialmente á toda obra que resulta de un arte instrumental ó de imitación.... Supieron hallar y prescribir los medios para construir un todo agradable, útil, proporcionado, en una palabra, *bello*. Pero como en este *todo* debe residir un alma, un espíritu, un móvil que anime todas sus partes, y que sea como el centro ó punto de apoyo que sostenga todo su mecanismo: al señalar este espíritu, móvil, punto, centro (ó como quiera llamarse) procedieron con tal incertidumbre y perplejidad, que apenas han sabido decirnos cuál es el fin de la historia; y no por otra razón, sino porque examinaron los historiadores antiguos más como gramáticos que como filósofos. La Poética padecería la misma indeterminación en su fundamento principal, si

su formación no hubiera caído en manos de Aristóteles. Antes de enseñar los medios de hacer un poema bello, indagó el centro íntimo adonde debían ir dirigidas todas las partes y bellezas de su composición; y de aquí resultó aquella gran máxima en la poesía, á saber: que todo poema debe constituir, no sólo un todo, sino una unidad completa en lo posible; *todo* y *unidad* juntamente, porque hay todos que no forman unidad, sino *cúmulo*.... La mayor parte de las reglas de los preceptistas históricos se dirigen á formar cúmulos y no unidades, siendo así que las historias mismas que les suministraron las reglas eran unidades dispuestas y trabajadas con la misma atención que usan el poeta y el pintor en la composición de sus obras.... *En la exposición de lo verdadero caben las mismas reglas que en la ficción y expresión de lo verosímil.* El encadenamiento y dependencia que tienen los hombres entre sí, hace que las acciones de muchos de ellos vayan de ordinario encaminadas á un solo *fin*, y he aquí el oficio de la historia: investigar el fin que puso en movimiento las acciones de muchos hombres, y hacerle el alma de su narración, de la misma suerte que lo fué de las acciones, y entonces resultará de la unidad del fin la unidad en la estructura. En resolución, *las sociedades civiles son una especie de poemas reales y fábulas verdaderas, ya se consideren en el todo, ya en sus partes, cada una de las cuales puede considerarse como una especie de poema subalterno que depende del principal; y siendo el oficio de la historia*

retratar estas sociedades, ya en el todo, ya en sus partes, sólo con que el historiador sepa copiar bien, producirá «unidades históricas» que podrían competir en el artificio con las mejores fábulas de poesía.... Un poema consta de fábula, esto es, de una narración verosímil, que no se diferencia de la verdad sino en que no ha existido lo que cuenta. Una historia consta de narración cierta, que no se diferencia de la fábula sino en que realmente existió lo que cuenta.... Queremos que el historiador imite al poeta en el modo de expresar con novedad hechos que no puede fingir, y que le imite también en el arte difícil de retratar con propiedad y excelencia los caracteres de las personas: queremos que se iguale al político en la averiguación y explicación de las causas de los hechos que cuenta: queremos que se convierta en filósofo para reflexionar y deducir documentos útiles sobre estos mismos hechos.» Justo Lipsio ha inspirado esta última idea: Pontano algunas de las anteriores; pero las más profundas pertenecen exclusivamente al genio de Forner, superior á todos los tratadistas de historia que hasta entonces habían aparecido [1].

Mientras estas cosas se escribían en España, una polémica ruidosísima hacía resplandecer en Italia el ingenio y la ciencia de los Jesuítas expulsados vandálicamente por el gobierno de Carlos III. Más de cuatro mil españoles, iniciados todos, cuál

[1] Vid. *Obras de D. Juan Pablo Forner, fiscal que fué del extinguido Consejo de Castilla, recogidas y ordenadas por don Luis Villanueva. Madrid, 1844.* 8.º Págs. 1 á 143.

más, cuál menos, en las letras humanas y divinas, profesores doctísimos muchos de ellos, algunos verdaderas lumbreras de su siglo, como Andrés, como Eximeno, como Hervás y Panduro, como Masdeu, como Arteaga, habían sido arrojados de su patria en un solo día, sin forma de juicio ni proceso. El efecto que produjo en la república de las letras italianas su llegada, sólo se comprende leyendo algunos escritos de entonces, especialmente la oración pronunciada por el abate Antonio Monti en la apertura de estudios de la Universidad de Bolonia en 1781: «Apenas habría quedado en Italia (exclamaba Monti) vestigio de las buenas letras y de los estudios, ni hubiéramos podido legar á los venideros monumento alguno digno de la inmortalidad, si por un hecho extraordinario, que asombrará á todas las edades, no hubiera venido desterrada á Italia desde el último confín del mundo, tanta copia de ingenios y de sabiduría [1].» La historia de los trabajos literarios de los Jesuítas expulsos pediría un libro entero, que tenemos propósito de escribir algún día, y que otro escribirá, si nosotros no lo hacemos. Aquí sólo nos incumbe tratar, y eso brevemente, de los que con sus escritos dieron nueva luz á la crítica literaria.

[1] *Ut nisi fato illo, quod omnis aetas mirabitur, tanta ingeniorum et doctrinarum omnium vis usque ab orbe ultimo in Italiam extorris advecta esset, vix ullum hodie apud nos bonarum artium studiorumque extaret vestigium, vix ullum immortalitate dignum testimonium. (Ant. Montii oratio habita in Archigymnasio Bononiensi, quo die studia solemniter sunt instaurata anno 1781. Bononiae, 1781.)*

Reinaban por entonces entre los escritores italianos singulares preocupaciones acerca de la cultura española. El influjo de las ideas francesas por una parte, y por otra el recuerdo de nuestra larga dominación, que forzosamente había de serles antipática, habían ido engendrando, aun en la mente de los varones más doctos y prudentes, una serie de conceptos falsos é injuriosos, que pedían pronta y eficaz rectificación. No llegaba ciertamente en los eruditos italianos el desconocimiento de nuestras cosas hasta el ridículo extremo de preguntar, como el enciclopedista M. Masson: «¿Qué se debe á España? Y en diez, en veinte siglos, ¿qué ha hecho por la civilización de Europa?» Eran todavía harto frecuentes en Italia nuestros libros, y estaban en pie hartos vestigios de nuestra antigua gloria, para que á nadie se le pasase por las mientes formular semejante pregunta. Pero al investigar las causas de la corrupción de las letras latinas en la era de Augusto, y de las letras italianas en el siglo XVII, solían los críticos de aquel país achacar al influjo español la mayor culpa en estos accidentes fatales, asentando muy gratuítamente, pero no sin cierto color de verosimilitud, que, así como la familia de los Sénecas corrompió la pureza del gusto en la era de los Césares, así la dominación española en Milán y en Nápoles coincidió con la depravación de la elocuencia y de la poesía italianas, perdidas y estragadas por el contagio y el remedo de los vicios de los dominadores, de donde inferían que debía de haber en el clima de Espa-

ña y en el temperamento de los españoles alguna influencia maléfica para el buen gusto, en todas edades y civilizaciones. De tales ideas, profesadas con más ó menos exageración, no está libre la voluminosa y concienzuda *Historia Literaria de Italia*, del doctísimo abate Tiraboschi, bibliotecario de Módena, obra cuyo gran precio se conocerá con sólo decir que en su mayor parte no ha envejecido: suerte muy rara en un libro de erudición, y bastante para indicar cuán grande es la riqueza de sus noticias y el buen juicio con que están acrisoladas. Pero el más extremado sustentador de las opiniones antedichas, era un escritor mucho más ligero que Tiraboschi, y cuya reputación ha venido tan á menos con el transcurso de los tiempos que hoy está casi enteramente borrada: el abate Xavier Bettinelli, crítico superficial, de Arcadia ó de salón, á quien nadie recuerda como no sea por sus ridículas censuras contra Dante. Este hombre, que tan mal comprendía al mayor poeta de su raza, había publicado en 1773 un artificioso y elegante panegírico con el título de *Historia del Renacimiento ó restauración de los estudios en Italia después del siglo* XII, donde redondamente afirmaba que el gusto del teatro español, pasando á Italia, había arruinado la escena italiana, y que en lo lírico, Góngora era el responsable de todos los absurdos de Marini y de su escuela.

Quizá las proposiciones de Tiraboschi y Bettinelli no tenían en la mente de sus autores todo el alcance y gravedad que Lampillas, Andrés y

Serrano les dieron al impugnarlas, ni era, por otra parte, un crimen capital no gustar ó gustar poco de Séneca, de Lucano y de Marcial, que fueron el principal objeto de la disputa, por ser nuestros Jesuítas más dados al estudio de la literatura latina que al de la vulgar. Pero es sabido que el patriotismo se acrece y se inflama más con la lejanía de la patria (hasta cuando ésta se ha mostrado áspera y desagradecida), pareciendo entonces graves ofensas al honor de la madre adorada, los que en otra ocasión quizá pasaran por leves alfilerazos. Había otra razón para que á nuestros Jesuítas les causase más amargo dejo la lectura de Tiraboschi y Bettinelli, y era el ser hermanos suyos de hábito, perteneciendo unos y otros á la Compañía de Jesús. Siempre duele más la ofensa de los propios que la de los extraños.

Así debieron de sentirlo y pensarlo los PP. Juan Andrés, Tomás Serrano y Javier Llampillas (vulgarmente Lampillas), valencianos los dos primeros, y catalán el tercero, los cuales casi simultáneamente descendieron á la arena en actitud de recoger el guante lanzado por Tiraboschi y Bettinelli. El P. Serrano, hombre de extraordinaria viveza y gracia, que ya se había dado á conocer en Valencia por varios opúsculos críticos [1], y especialmente por la singular facilidad y

[1] Especialmente un diálogo que quedó inédito, refutando las opiniones de Vernei (el Barbadiño) acerca de la Retórica y la Poética. De otros trabajos del P. Serrano se da noticia en la biografía que escribió de él el P. Miguel García, y precede á la colección póstuma de los versos de Serrano:

—*Thomae Serrani Valentini Carminum Libri IV. Opus posthu-*

elegancia con que escribía versos latinos, era un fanático de Marcial, á quien había imitado cien veces y comentado de mil modos, pretendiendo sacar de sus versos una Ética, una Geografía y un cuadro de la Roma Antigua. Había escrito además, en Ferrara, con el título de *Cuestiones Eridanas,* un paralelo entre Marcial y Catulo, para adjudicar al primero el imperio del epigrama. Con tales antecedentes, no podía menos de llevar muy mal la crítica de Tiraboschi sobre los hispano-latinos, y especialmente sobre su autor favorito. Dirigió, pues, á su amigo Clementino Vannetti dos largas y elegantísimas cartas latinas, que Vannetti dió en seguida á la estampa [1], á pesar del desenfado con que en ellas se trataba á Tiraboschi, amigo de entrambos. La defensa es principalmente *pro Martiale meo* (como decía cariñosamente el P. Serrano); pero se extiende también por incidencia á Lucano y á Séneca, de

mum. Accedit de ejusdem Serrani vita et litteris Michaelis Garciae Commentarius. Fulginiae (Foligno), *1788, de Typographia Joannis Tomassini.* 4.º

Entre los manuscritos de Serrano embargados al salir de España, lo que él sentía más haber perdido era una *España Poética* en forma de diálogo (castellano), donde, á imitación del *Bruto* de Marco Tulio, iba haciendo la historia y la crítica de nuestros poetas. ¿Existirá en alguna parte el manuscrito de esta obra, en la cual el autor había consignado noticias muy recónditas, sacadas de la Biblioteca de Mayans?

[1] *Thomae Serrani Valentini super judicio Hieronymi Tiraboschii de M. Valerio Martiale, L. Annaeo Seneca, M. Annaeo Lucano et aliis argenteae aetatis Hispanis, ad Clementinum Vannettium, Epistolae Duae. Excudebat Josephus Rinaldus. Ferrariae, anno 1716.* 225 pp. 8.º

quienes promete tratar con extensión en otro libro que no llegó á escribirse.

El P. Juan Andrés no tomó por caballo de batalla, como el P. Serrano, los juicios de Tiraboschi acerca de los ingenios nacidos en España bajo la dominación romana, sino las pretensas causas de la corrupción del gusto en el siglo XVII. Tal es el argumento de su breve y erudita epístola al Comendador Fr. Cayetano Valenti Gonzaga [1], escrito que hoy nos parece muy ligero, pero que entonces, por la novedad de la materia, por la pureza de la dicción toscana, no vista hasta entonces en igual grado en ningún extranjero, y por la singular cortesía y moderación con que al vindicar el honor literario de su patria respeta el de Tiraboschi, arrancó al mismo autor impugnado los mayores elogios, admirando en ella «la fuerza sosegada con que rebate las acusaciones hechas á las Letras Españolas, el respeto con que habla de sus adversarios, la sobria erudición con que va recordando las glorias de la literatura de su país». «Ha mostrado (añade) el buen gusto de que está adornado, con no emprender á tontas y á locas la apología de ciertos escritores españoles, que sólo puede defender el que adolezca del mismo mal gusto que ellos.... El abate Andrés era demasiado sabio y prudente para dejarse

[1] *Lettera dell' Abate D. Giovanni Andres. Al sig. Comenpatore Fra Gaetano Valenti Gonzaga, Cavaliere dell' Inclita Religione di Malta, sopra una pretesa cagione del corrompimento del gusto Italiano nel secolo XVII. In Cremona, 1776. 8.º Appresso Lorenzo Manini e C.ª* 8.º 61 pp. (Fué traducida al castellano por D. F. J. Borrull. (Madrid, Sancha, 1780.)

arrastrar á tales paradojas, y defiende á su nación con armas mucho mejores.»

El escritor que tal elogio había merecido del más docto de los italianos de su siglo, continuaba, por vía indirecta (aunque eficacísima mucho más que las apologías y las refutaciones) la vindicación literaria de su patria, en una de las obras más monumentales y de más largo aliento que produjo el siglo XVIII: en la obra famosísima del *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* [1], primera tentativa de una historia literaria general, y muy digna de memoria en tal concepto. Dolíase Andrés de que, habiéndose publicado tantas historias particulares de cada uno de los ramos de la literatura, faltase todavía una completa y metódica de su

[1] *Dell' Origine, Progressi e Stato attuale d' ogni letteratura, dell' Abate D. Giovanni Andres, Socio della R. Academia di Scienze e Belle Lettere di Mantova. Parma, Dalla Stamperia Reale, 1782 á 1798.* Siete volúmenes en 4.º grande. Edición espléndida como todas las de Bodoni. En años sucesivos la reprodujeron las prensas de Venecia, Prato, Pisa y Nápoles. En 1808 se comenzó en Roma una reimpresión con adiciones, que llegó á su término en 1816. Consta de ocho tomos, dividido uno de ellos en dos volúmenes.

Conforme iban publicándose en Parma los volúmenes de la primera edición, salía en Madrid una traducción castellana (bastante descuidada), hecha por D. Carlos Andrés, hermano del autor.

—*Origen, progresos y estado actual de toda la literatura....* Madrid, por D. Antonio de Sancha, 1784-1806. 4.º pequeño. Diez volúmenes. (Quedó sin traducir la parte relativa á los estudios eclesiásticos.)

En 1796 se imprimió una traducción alemana, y en 1805 otra francesa, si bien ésta no pasó del primer tomo.

origen y de sus progresos. Pero es forzoso recordar el sentido que á la palabra *literatura* daban el abate Andrés y sus contemporáneos. Descaminados por el valor etimológico, y pagando tributo al espíritu enciclopédico de la época, no acertaban á determinar la profunda diferencia que media entre las obras científicas y las puramente literarias. Estando en mantillas la ciencia estética, no concebían clara y distintamente la idea del arte como expresión de la belleza, y la confundían con la idea de la ciencia, cuyo objeto es la investigación de la verdad. Por tal manera ensanchaban considerablemente los límites de la literatura, que abarcaba, no ya sólo las bellas letras, sino las ciencias filosóficas, las exactas, las naturales, con todos sus ramos y aplicaciones. Así habían escrito los Maurinos la *Historia literaria de Francia*, así la de Italia Tiraboschi, así intentaron escribir la de España los PP. Mohedanos. Por eso no admira encontrar en la obra del abate Andrés volúmenes enteros consagrados á narrar los progresos de las Matemáticas, de la Física, de la Medicina, de la Historia Natural, y de otras mil cosas á cual más lejanas de la acepción que hoy damos á la palabra *literatura*. Aun reducida á sus propios límites, parecería gigantesca la empresa del abate Andrés: ¡cuánto más debe parecérnoslo considerada en las múltiples relaciones que comprendía su proyecto, inasequible á las fuerzas de un hombre solo ni de una generación entera!

Pero dada la imposibilidad de la empresa, era

difícil salir de ella con más garbo que el P. Andrés. No trazó ni podía trazar la historia de la literatura, sino el cuadro general de los progresos del espíritu humano, y esto en escala reducidísima. Procede, pues, á grandes rasgos y de una manera sintética, sin citar ni analizar casi nunca, valiéndose muchas veces, como no podía menos, de historias ya escritas, y de datos de segunda mano, con erudición más extensa y variada que profunda, pero con ideas propias sobre el conjunto, con facilidad de exposición, con singular amenidad de estilo, con el amor más simpático y ardiente á los progresos de la razón y de la ciencia, con el arte tan raro de asimilárselo y comprenderlo todo. Era un espíritu generalizador, de esos que de vez en cuando produce la humanidad para hacer el inventario de sus riquezas, de una manera atractiva, popular, agradable y al mismo tiempo científica: un *vulgarizador* en la más noble acepción de la palabra. Sabía algo, y aun mucho de todas las cosas, aunque él no hubiera inventado ninguna; comprendía los descubrimientos sin haberlos hecho; exponía con lucidez con buena fe, con halago; manejaba con desembarazo el tecnicismo de todas las ciencias, sin ahondar propiamente en ninguna; mariposeaba por todos los campos con algo de *dilettantismo;* lo mismo se complacía en la lectura de una novela ó de una tragedia que en la de un tratado de Hidrostática ó de Astronomía; pero todo esto con espíritu genuínamente filosófico, puesta la mira en la unidad superior del entendimiento humano.

Era todo lo contrario de un *especialista*; pero era precisamente lo que debía ser para llevar á razonable término su empresa temeraria, que un erudito de profesión no hubiera intentado nunca.

Sería menester un libro tan voluminoso como la misma *Historia* del abate Andrés, para irle siguiendo paso á paso, rectificando unas veces sus aseveraciones, y notando otras los gérmenes de ideas exactas, adelantadas y nuevas que en sus elegantes páginas encontramos. Fácil sería notar en la parte histórica omisiones, de las cuales apenas es responsable, teorías aventuradas y ya convencidas en parte de falsedad, como el empeño de atribuir á los árabes españoles influencia predominante y casi exclusiva en el desarrollo de la cultura de la Edad Media, y referir á ellos el origen de la rima y el de la poesía provenzal. Fácil sería notar, como en casi todos los críticos del siglo XVIII, juicios absurdos sobre Shakespeare, tibia admiración por Dante, alabanza muy restricta al Teatro Español, entusiasmo sin medida por todos los productos del clasicismo francés, y siempre y en todas las cosas una tendencia declarada á sobreponer la elegancia á la fuerza y el estudiado artificio á la inspiración primitiva, prefiriendo, v. gr., Virgilio á todos los poetas griegos, ó viendo en la *Jerusalén* del Tasso el prototipo de la poesía épica, y en la tragedia francesa el *summum* de la perfección dramática. Al fin, el P. Andrés era un retórico, aunque privilegiado entre los retóricos, y más libre que ninguno de ellos de preocupaciones,

por lo mismo que su cultura era más extensa. No sólo era helenista y latinista, no sólo manejaba el italiano como su propia lengua, sino que sabía perfectamente el inglés y el alemán, y leía en su lengua á Shakespeare y á Milton, á Lessing y á Klopstock. Y, sin embargo, este hombre escribía que «el *Catón* de Addisson es la única obra dramática de que con razón pueda gloriarse la literatura inglesa», y se postraba ante los insípidos idilios de Gessner, y rompía en apóstrofes á los personajes de las novelas de Richardson, mientras que encontraba llena de bajezas y de absurdos la *Emilia Galotti*.

Fácil sería, repito, prolongar este género de observaciones, sin gran mérito del crítico que las hiciese, ni detrimento alguno de la fama del abate Andrés, puesto que la culpa no era suya, sino de la atmósfera intelectual que respiraba. Preferimos llamar la atención sobre sus méritos, basados, no sólo en haber extendido considerablemente el horizonte intelectual de sus contemporáneos, haciendo entrar por primera vez en la historia literaria á los pueblos del remoto Oriente y á los del Norte de Europa, sino en haberse remontado á las causas de los fenómenos artísticos, mostrándose en esto muy superior á Tiraboschi y á los Maurinos, y dando con esto sólo verdadero carácter de ciencia á la historia literaria, que hasta entonces era materia de pura erudición. Puede decirse sin gran hipérbole que Andrés fué á la historia literaria lo que Winckelmann á la historia del arte plástico, salva siempre la dife-

rencia de genio entre uno y otro. Así vemos á nuestro Jesuíta dedicarse á buscar, no sin fortuna, la clave de los progresos de la civilización helénica, y hacer entrar como datos esenciales en su apreciación el clima, la raza, el régimen de libertad, la tendencia colonizadora, las asambleas públicas, los certámenes y juegos, y, no contento con estas consideraciones algo externas, hacerse cargo del genio estético de aquella raza «única del mundo en la cual la mente humana haya gozado todos sus derechos y haya puesto en ejercicio todas sus facultades»; raza en la cual, por caso nunca repetido, se dieron amistosamente la mano la fantasía y la razón.

El P. Andrés pudo equivocarse en algunos juicios particulares de escritores y de libros, pero el espíritu de su historia es enteramente moderno. Comprendió toda la importancia de la cultura helénica en el mundo clásico; redujo á sus verdaderos límites el valor de la llamada literatura latina, mostrando que no era sino «un pequeño arroyuelo derivado de la griega», arroyuelo que dejó de correr mucho ántes que se agotase el poderoso río de donde se derivaba: puso de manifiesto la limitada aptitud de los romanos para el cultivo del arte y de las ciencias especulativas; dió por característica de su civilización la nota jurídica, y por característica de la civilización griega «el genio que la llevaba hacia la belleza», y aquella frescura de impresiones con que el mundo parecía nacer para aquellos hombres cuando por primera vez le miraban.

Probada de esta manera la *unidad* de la literatura antigua, estableció también la *unidad* de la literatura cristiana, enlazando la de los cinco primeros siglos con la de la Edad-Media, á la cual trató duramente, es cierto, para lo que ahora acostumbramos, pero dando muestras de conocerla mejor que ningún otro de sus contemporáneos, excepto los arqueólogos y paleógrafos que por oficio y estudio principal la cultivaban. Y aun esos mismos capítulos sobre los árabes, donde amontonó tantos errores, indican que, si bien no era orientalista, estaba al corriente de todo, absolutamente de todo cuanto hasta entonces había divulgado la erudición de los pocos que lo eran, y cuyas huellas él seguía, tropezando naturalmente donde tropezaron ellos, pero sacando de sus noticias consecuencias antes no sospechadas y de grande importancia para la historia científica de Europa, en la cual es tan profunda é innegable la influencia de los árabes, como nula en la esfera literaria. Ni le llevó su *filo-arabismo* hasta negar la originalidad y el valor de las escuelas cristianas de la Edad-Media; y así acertó á poner en claro que la escolástica (con la cual se ensangrienta mucho) estaba ya adulta y formada antes que los filósofos árabes fuesen conocidos, y negar su asenso á fábulas como la del viaje de Gerberto á Córdoba, probando con irrecusables documentos que no pasó de la Cataluña cristiana. Igual sentido histórico manifiesta al discurrir sobre los orígenes de la literatura italiana y reivindicar para la proven-

zal (apoyado en las indicaciones de Bastero) los derechos de maternidad en cuanto á la poesía lírica; y mucho más cuando niega la desmedida influencia que en bien y en mal se concede á los griegos fugitivos de Constantinopla, en el Renacimiento de la antigua cultura clásica, tan floreciente ya en Italia desde los días de Petrarca y de Boccacio.

Y aunque no sea lícito contar al P. Andrés entre los admiradores del teatro español, que le parecía monstruoso; hay que reconocerle el mérito de haber sido el primero en señalar sus semejanzas con el teatro inglés, estableciendo entre ambos un paralelo en toda forma, no falto de exactitud ni de ingenio. Y así advirtió que las leyes de las unidades, por cuya infracción se levantaba tanto clamor contra los poetas españoles, habían sido, no sólo desatendidas, sino despreciadas por los ingleses, considerándolas el mismo Dryden como perjudiciales al interés del drama, siendo, por otra parte, común á ambos teatros el género de la tragi-comedia y la mezcla de lo serio y de lo burlesco, con la diferencia de que el teatro español pone el elemento cómico en los personajes secundarios, mientras que en el teatro inglés unas mismas personas son asunto de la compasión trágica y de los donaires cómicos. Concede á los españoles el haber trazado algunos esbozos de carácter, y se lo niega, con notoria injusticia, á Shakespeare, el mayor artífice de criaturas humanas que ha existido; pero este craso y evidente error no basta para obscurecer

la originalidad del paralelo que por primera vez se formaba entre los dos teatros románticos de Europa, paralelo repetido después por la crítica de los Schlegel. Igual sagacidad se observa en el modo de considerar á Corneille como un poeta medio español.

Otra de las cosas más dignas de alabanza en la *Historia de la literatura universal*, es el espíritu de imparcialidad y templanza con que toda ella está escrita, sin que el autor, ni por preocupación de escuela, ni por excesivo celo religioso, salga un punto de la noble y alta manera con que formula siempre sus juicios, ni se crea autorizado para negar á los escritores impíos, que tanto abundaban en su siglo, el galardón debido á los merecimientos de su doctrina y de su estilo. « Considerando yo (dice el P. Andrés [1]) como dos cosas enteramente diversas la religión y las letras, conozco que puede un filósofo ser abandonado de la mano de Dios, según los deseos de su corazón, y tener, no obstante, sutil ingenio y fino discernimiento, y pensar con agudeza y con verdad en materias literarias. Si no se pudieran adquirir tales dotes sin ofensa de la religión, yo preferiría, sin dudar ni por un momento, una piadosa ignorancia al más exquisito saber; pero si es cierto que el ingenio y la erudición pueden andar separados del libertinaje y de la irreligión y juntarse con la piedad, como de hecho vemos que sucede con frecuencia, no entiendo por qué razón no se

[1] Tomo I, páginas 453 y 454 de la edición de Parma.

pueda ni se deba desear el fino gusto de Voltaire, la elocuencia de Rousseau ó la erudición de Freret, más bien que el mediano talento de la mayor parte de sus adversarios.» Gran lección para ciertos apologistas y controversistas medio energúmenos, de nuestros días.

No quiere esto decir que el P. Andrés, aun poniendo en las nubes ciertas obras literarias de los enciclopedistas, muy caídas hoy de su antiguo prestigio, admire á bulto todo lo que salió de la pluma de Voltaire ó de Rousseau. Al contrario, señala con mucha discreción y tino los puntos flacos de la *Henriada* y de las tragedias de Voltaire, la endeblez de su estilo poético, la impertinencia de las *máquinas* alegóricas, aquellos versos *que no hablan á la fantasía, sino á la razón,* las declamaciones filosóficas transportadas al teatro, la ausencia de caracteres y de verdadera originalidad dramática: en suma, todo lo que nota y censura en la poesía de Voltaire la crítica moderna. Y en el *Cándido*, en el *Micromegas* y en los demás cuentos del patriarca de Ferney, mucho más vivos hoy que sus tragedias, encuentra verdadera gracia, pero también el capital defecto de ser más bien composiciones agradables y «chistosas, que verdaderas novelas, porque el demasiado ingenio del escritor, burlándose de sus propios asuntos y personajes, impide que el lector los tome por lo serio».

Entre los juicios notables que el libro del Padre Andrés contiene sobre toda la literatura de su tiempo, uno de los más exactos y penetrantes es el

de la *Nueva Heloisa* de Rousseau, que nuestro Jesuíta admiraba mucho, aunque poniéndola por bajo de las novelas domésticas de Richardson, de las cuales era tan fanático apasionado como el mismo Diderot. Copiaremos algunas líneas de este juicio para muestra del talento crítico y del estilo del P. Andrés, y, sobre todo, de la independencia con que escribía:

«La *Julia* es una novela llena de tantas lumbres de filosofía y animada de tan viva elocuencia, que, no sólo merece ocupar un lugar distinguido entre los escritos de este género, sino que debe con razón estimarse por obra original, y ser respetada por los filósofos no menos que por los poetas, y por los lógicos igualmente que por los oradores.... No es solamente obra de imaginación y de sentimiento, sino libro lleno de conocimientos útiles é importantes, libro de filosofía. La manera de leer, los prejuicios sobre la desigualdad de las condiciones, el duelo, el suicidio, el adulterio y otras mil cuestiones semejantes, están tratadas con tal sutileza y tal fuerza de raciocinio, que nadie lo hubiera esperado en una novela.... No es que yo quiera alabar todas las opiniones del autor sobre estos puntos importantes, ni piense en aprobar su doctrina económica, moral y teológica, que bien conozco las inexcusables locuras en que le ha precipitado su amor á la novedad: no es que yo crea siempre oportunas sus disertaciones, que muchas veces encuentro fuera de lugar, y que vienen á resfriar el afecto, cuya expresión interesa más á los lecto-

res sensibles que las discusiones filosóficas.... El estilo está lleno de entusiasmo, que parece en ocasiones elevarse demasiado y exceder los límites de una conveniente sublimidad, dando en enfático y ampuloso, cayendo en metáforas y alusiones harto lejanas, en conceptos rebuscados y torcidos, y en pensamientos demasiado sutiles; pero pone el autor desde el principio tal ardor en los afectos, que parece necesario que luego se desahogue en aquel enfático estilo: la llama de la pasión asciende al cerebro y produce el delirio, el cual prorrumpe naturalmente en aquellas exageradas y fantásticas expresiones, y sigue amontonando ideas, imágenes, conceptos y pensamientos, tal como se le presentan, sin poderlos moderar con el juicio: el alma del lector participa de aquel fuego, y gusta él mismo de aquel ardor de sentimientos, de aquella rapidez de ideas, de aquella audacia de expresiones, y se ofende del autor si tal vez desciende á un estilo más llano, y adopta un tono más bajo y natural. Yo hubiese preferido que Rousseau no hubiese puesto el punto tan alto, ó le hubiese sostenido más dignamente.... Un amor tan furioso no sufre las frías cuestiones filosóficas ni las menudas y graciosas descripciones de paisajes, ni otra cosa, en suma, que la expresión de su llama.... pocas reflexiones, fuertes y vibrantes, son toda la lógica de la pasión: las razones examinadas de espacio, los argumentos puestos como en balanza, las sutiles y exactas discusiones, más bien muestran el prurito de filosofar que el afecto de las personas que escriben aquellas cartas. Y

este es un defecto de la novela de Rousseau, que disminuye mucho sus buenas cualidades. La ilusión no puede durar largo tiempo, etc., etc.» Prescindiendo del tono demasiado encomiástico, ¿qué otro juicio formaríamos hoy de la novela de Rousseau? Con la misma animación y gracia está escrita toda la obra del abate Andrés, aun aquellas partes que pudieran parecer áridas ó abstractas. ¿Se comprende ahora su reputación europea?

Y eso que no hemos agotado, ni mucho menos, todo lo que en el libro denuncia un talento superior: la habilidad y la energía, v. gr., con que saca á salvo la doctrina del progreso literario y científico contra el sistema de *la curva assintota* que, según Boscowich, recorre eternamente el espíritu humano, cayendo y levantándose infinitas veces. El abate Andrés no cree en esta concepción fatalista; tiene en el progreso la misma robusta esperanza que Condorcet y que todos los hombres de su tiempo, y en cuanto al porvenir del arte, le descubre y adivina en el mayor conocimiento del planeta, en las nuevas ideas é imágenes que han de nacer del estudio de la poesía de las razas bárbaras, olvidadas y remotas. «La imaginación de estas gentes (dice), no menos que su razón, debe haber seguido en su cultura vías muy lejanas de las que hasta aquí han trillado los europeos. La naturaleza misma, presentándose á sus ojos bajo un aspecto del todo diverso, debe crear en su fantasía imágenes y bellezas harto diferentes y para nosotros de todo punto extrañas, que quizá podrán traer á nuestras composiciones nuevos é

inusitados ornamentos. Si de las inhospitalarias regiones de la Caledonia ha salido á luz en siglos tenebrosos un Ossián, ¿cuánto más hemos de esperar que en la China, en la Arabia y en otras naciones cultas haya habido poetas dignos de leerse y de estudiarse, y que puedan traer nuevas joyas á nuestra poesía?» Debo advertir que Ossián está traído aquí como argumento de autoridad; pues, por lo demás, el P. Andrés (dando una prueba más de su tacto crítico) dudaba muy mucho de su autenticidad, y admiraba todavía menos las monótonas rapsodias que llevan el nombre del bardo caledonio, á quien por entonces ponía en moda en Italia el abate Cesarotti.

En algunas de las afirmaciones anteriores se habrá reconocido como un eco lejano de las elocuentes palabras con que Diderot presagiaba y llamaba con sus votos una nueva literatura, bañada en las vivas aguas de la naturaleza. Y realmente, muchas ideas de aquel paradójico y singular crítico han sido aceptadas y defendidas por el abate Andrés, en especial la *comedia seria* y la *tragedia ciudadana*. «No sé (exclama el Jesuíta valenciano) por qué ha de rechazarse una composición teatral que, bajo cualquier nombre que se le dé, logra mover el corazón con apasionados afectos é inspirar provechosas moralidades, y que acaso más cumplidamente que la tragedia heroica y que la comedia chistosa, logra el fin del teatro, deleitar é instruir. El *Edipo*, la *Electra*, el *Hipólito*, la *Ifigenia* y casi todas las más celebradas tragedias, así antiguas como mo-

dernas, conmueven el corazón sin iluminar el entendimiento ni mover la voluntad....»

De igual manera, comprendiendo que la antigua forma épica estaba muerta, todavía creía el P. Andrés en la posibilidad de crear nuevas epopeyas, con países y costumbres no descritos aún, y con nuevos epítetos, nuevas expresiones, nuevas imágenes, alumbradas por la nueva luz de las ciencias y de las artes. Y creía también en la posibilidad de un nuevo poema dramático, de una ópera que fuese al mismo tiempo verdadera tragedia, pero más rápida, más apasionada, más ardiente, más viva, animada por el fuego y el aliento de la música, un espectáculo que había de renovar la tragedia de los griegos, dando á la poesía su propio y natural lenguaje, que es el canto [1].

No manifiesta tan altas aspiraciones estéticas la erudita y voluminosa apología que el P. Xavier Lampillas (ó más bien Llampillas), antiguo profesor de Retórica en Barcelona, y luego de Teología en Ferrara, compuso contra las aserciones de Tiraboschi, Bettinelli, Signorelli y demás escritores italianos que habían tratado con

[1] El P. Andrés dejó otras obras que tienen más ó menos relación con nuestros estudios, por ejemplo, *Cartas sobre la música de los árabes* (insertas por Juan Bautista Toderini en su *Tratado de Literatura Turca,* Venecia, 1787); *Disertación sobre el episodio de Dido en la «Eneida»* (Cesena, 1786, 8.°, traducida al castellano por D. Carlos Andrés: Madrid, 1788, por Sancha), y gran número de cartas y opúsculos bibliográficos. Fué bibliotecario de Nápoles, y murió en Roma, en 1817.

poco miramiento á España [1]. La apología de Lampillas en muchas cosas fué triunfante; en otras hay que concederle y negarle alternativamente la razón, casi en una misma página. Tanto comprometió su causa con imprudentes exageraciones. Probó muy bien contra Tiraboschi que no habían sido los hispano-romanos causa determinante de la corrupción de la literatura latina, puesto que Ovidio era ya un poeta de plenísima decadencia, y puesto que la oratoria había enmudecido con la ruína de la república. Insistió mucho (y esto no lo negaba Tiraboschi ni otro ninguno) en probar

[1] *Saggio storico-apologetico della Letteratura Spagnuola contro le pregiudicate opinioni d' alcuni moderni Scrittori Italiani. Genova, 1778 á 1781. Seis tomos 8.º*

A este ensayo replicaron Bettinelli con una carta, publicada en el *Diario de Módena* (tomo XIX), y Tiraboschi con otra, impresa también en Módena en 1778. Lampillas imprimió estas cartas juntamente con sus réplicas, formando el séptimo volumen de su ensayo:

—*Lettere dei Sign. Abati Tiraboschi, e Bettinelli, con le risposte del Sign. Abate Lampillas intorno al Saggio Storico-Apologetico della Letteratura Spagnuola del medesimo, da servire di continuazione del medesimo Saggio. Roma, 1781. Per Luigi Perego Salvioni, in Sapienza.*

Las obras de Lampillas fueron traducidas al castellano por una dama aragonesa, doña Josefa Amor y Borbón:

—*Ensayo histórico-apologético de la Literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos. Traducido del italiano por doña Josefa Amor y Borbón. Segunda edición, corregida, enmendada é ilustrada con notas por la misma traductora.* (El volumen VII contiene *Respuesta á los cargos recopilados por el Abate Tiraboschi, etc., etc. Va añadido un índice alfabético de autores y materias, formado por la traductora.)* Madrid, P. Marin, 1789. Siete tomos 8.º, como los del original.

que Séneca, Lucano y Marcial eran altísimas personalidades literarias, sobre cuyo valor intrínseco podría juzgarse de distintas maneras, según el paladar de cada crítico, pero de quienes nadie podría negar que llenaban una época de las letras romanas, y que escritores iguales á ellos no los tuvo la lengua del Lacio después de la era de Augusto. Gastó inútilmente buena parte de sus conatos apologéticos en sacar á salvo de una manera algo sofística la reputación moral de L. Anneo Séneca, que ni en bien ni en mal importaba mucho para el caso, y que bastaba ser tan litigiosa para que un buen abogado la dejase aparte. Reivindicó para España la gloria de Quintiliano y la de San Dámaso: tejió un breve y exacto compendio de nuestra literatura eclesiástica de la Edad Media y de nuestra literatura clásica del Renacimiento, mostrándose en una y otra doctísimo, y haciendo especial hincapié en recordar los timbres de aquellos humanistas, filósofos, teólogos, canonistas y médicos nuestros que fueron luz de las escuelas italianas en el siglo XVI. Pero arrebatado por el furor apologético, y como si de toda intención se hubiera propuesto estropear su causa y dar buena salida á sus adversarios, no dudó en aventurar las proposiciones más gigantescas, temerarias é insostenibles, de las cuales son leve muestra las siguientes: «*En España se cultivaron las artes y las ciencias primero que en Roma.—No hubo tiempo en que Roma pudiese llamar bárbara á España, pero ésta pudo, sí, llamar bárbara á Roma por es-*

pacio de muchos siglos.—Los españoles tuvieron particular influjo en la primera cultura de la lengua y poesía vulgar italiana (todo se funda en un equívoco y confusión voluntaria entre los provenzales y los catalanes).—*La excelencia del clima de España para todo género de estudios ès tal, que en él se han hecho cultas y literatas hasta las naciones más bárbaras.—España dió á Italia, en el siglo XVI, los Tulios y Quintilianos que ella no tenía por sí, etc.—En España quizá se usaron los juegos escénicos antes que en Roma.*

Con estas desaforadas proposiciones (algunas de las cuales podrían, no obstante, tener razonable sentido si se formulasen en otros términos) y con empeñarse en cerrar los ojos á la acción iniciadora de Italia durante el Renacimiento, disputando á los italianos hasta la gloria de Colón, abrió el Abate Lampillas honda brecha en el mismo edificio que tan afanosamente había levantado, y si se granjeó en España el aplauso de los más violentos, también tuvo la desdicha de que otros en quienes el patriotismo era menos ardiente ó la preocupación de la lucha menor, escatimasen al Jesuíta catalán el lauro que de toda justicia se le debe, por las infinitas noticias nada vulgares derramadas en su obra, por la copiosa luz que da á nuestra historia científica más bien que á la literaria, por la destreza y la bizarría que mostró en la polémica, saliendo lucidamente hasta de los más difíciles pasos á que su intemperancia le arrastraba, cualidades todas que hacen agradable y útil la lectura de su libro, descartadas, como fácilmente

puede descartarlas todo espíritu sensato, sus paradojas y exageraciones. En las controversias literarias, como en las de cualquier otro género, muy rara vez está toda la razón de una parte: la excitación de la pelea y aun las necesidades de la defensa hacen que todo se extreme, por considerarse cada proposición que se concede como un puesto ó una trinchera ganada por el enemigo. Huyendo de esto, se cae fatalmente en la intransigencia y en el error consentido y halagado dócilmente por la voluntad. Pero cabe cierta victoria relativa, en cuanto al fondo de las cuestiones, y ésta no hay duda que la obtuvo Lampillas, triturando literalmente á Tiraboschi y á Bettinelli, demostrándoles que de las cosas de España todo lo ignoraban, y que el genio español valía y pesaba harto para que nadie pudiera prescindir de él al trazar la historia de la cultura de Europa. Probado esto, todo lo demás era accesorio, y el error tenía muy pocas consecuencias. En Italia la obra de Lampillas produjo buen efecto en la opinión, y contribuyó á enderezar y rectificar los pareceres dominantes. La misma temeridad de sus proposiciones hizo que fuese muy leído, y á muchos cayó en gracia ver á un español que decía insolencias á los italianos en un italiano tan puro y correcto. Y en cuanto al principal cargo dirigido á España por Tiraboschi y Bettinelli, es decir, el de ser la cuna y escuela constante del mal gusto, no pocos empezaron á convencerse de que, si es verdad que las mismas causas producen iguales efectos, bien pudieron existir simultáneamente la escuela

de Góngora y la de Marini, y aun aparecer enlazadas por mutuas simpatías, sin que la una naciese de la otra, ni entrambas tuviesen relación directa con las varias escuelas de afectación y sutileza, que al mismo tiempo ó un poco antes florecían en Inglaterra, Francia y otras partes. Desde entonces, todos estos fenómenos locales comenzaron á estudiarse como diversas manifestaciones de una dolencia común á toda Europa, con lo cual se abrió campo á una crítica más comprensiva y menos apasionada, como es siempre la que nace del estudio sereno de varias literaturas comparadas. Este fué el más positivo fruto de tan ruidosa controversia.

El P. Lampillas tiene además el mérito de haber sido uno de los primeros en combatir de frente la teoría determinista y materialista de los climas, que, aplicada á la legislación por Montesquieu, lo iba siendo ya á las letras por muchos escritores, apoyándose en ella los italianos para suponer difundidos en la atmósfera de España los gérmenes de la sutileza, del énfasis, de la grandiosidad afectada y de los delirios de la imaginación.

En materia de poesía dramática mostró también el Jesuíta mataronés criterio muy independiente, y aun decidida propensión hacia el sistema de la libertad romántica; pues, no solamente defendió que «la comedia española, desde el tiempo de Lope de Vega hasta cerca de la mitad del siglo XVII, forma una nueva época del teatro, superior á todas las antecedentes desde la restauración de las letras», y que los italianos se habían perdido esta gloria por ser tímidos y supers-

ticiosos imitadores de los antiguos; no sólo puso de manifiesto que la riqueza de invención esparcida por los españoles en tantas fábulas dramáticas sirvió para enriquecer todos los teatros de Europa; no sólo observó con mucho ingenio, que debía alcanzar á las comedias de Calderón la indulgencia con que se trata á la ópera italiana, con la cual tienen más semejanzas que con la tragedia francesa, sino que, atacando de frente á los rígidos preceptistas de las tres unidades, manifestó admirarse de que tanta veneración profesasen por la autoridad de Aristóteles en la Poética los mismos que tanto se jactaban de haber sacudido su yugo en Filosofía. «Yo entiendo (añadía) que gran parte de aquellas reglas aristotélicas son más decantadas por los insípidos tratadistas que practicadas por los más célebres dramáticos. No puede negarse ser consejo oportuno el de no sacudir enteramente el yugo impuesto por los antiguos en el tejido de las fábulas; pero, con todo, es digno de alabanza aquel ingenio fecundo que no se deja conducir atado á reglas, acaso demasiado rígidas, *y á una servil imitación que cierra el camino de poder espaciarse por los dilatados campos de la imaginación libre....* La precisión de hacer deleitable la fábula con la variedad de sucesos.... obligó á los poetas españoles á desviarse de aquella rigurosa unidad, que quisiera reducida la acción dentro de los estrechos límites de un día solo, y dentro de las paredes de un solo aposento.... Mas si en esto no se conforman del todo

los españoles con las leyes aristotélicas, pueden justificarse con el ejemplo de los más famosos griegos.... Y, hablemos claro: ¿qué tragedia francesa ú ópera italiana hay de las más celebradas, en que se observe rigurosamente la unidad prescrita? ¿Á quién puede parecer verosímil que sucedan en pocas horas, y sin salir de un aposento, negocios gravísimos é intrincados, que, según el curso natural de las cosas, no podrían desarrollarse en muchos meses?.... ¿Quién no querrá quebrantar todas las leyes del teatro, antes que ser autor sin invención y sin alma?....» Con la misma lógica y el mismo nervio defiende Lampillas la legitimidad de la *tragi-comedia* ó *comedia heroica*, recordando de paso que los franceses la admitían, testigo el *Don Sancho de Aragón* de Corneille. Ni le disuena tampoco la mezcla del elemento cómico, puesto que nadie ha dicho que «de los palacios de los príncipes esté desterrada la risa». Ni tampoco le parece el ampuloso lirismo calderoniano más impropio para la expresión de los afectos que el énfasis grave, ceremonioso y discursivo de los personajes de la tragedia francesa. Con esto, y con recordar que todo poeta dramático de raza ha seguido el gusto de su nación y de su siglo, lo mismo que los españoles, sin que ni por un momento haya dudado en la alternativa de ver coronadas por el aplauso popular sus obras, ó «habitar con Eurípides en los gabinetes de los sabios», cierra el P. Lampillas su valiente apología de la comedia española, cuyo sentido se da mucho la mano con el de los escritos de Huerta.

Tales opiniones eran corrientes entre los Jesuítas expulsos. Todavía con más decisión que Lampillas las profesaba el P. Antonio Eximeno, que en sus *Investigaciones Músicas de Don Lazarillo Vizcardi*, dedica todo un capítulo [1] á combatir lo que él llama *el espantajo de los unitarios*, ó sean las *descomulgadas unidades de lugar y tiempo*. «Estas reglas (escribe con singular arrojo), lo mismo que las de nuestros viejos contrapuntistas, son hijas de una misma madre, nacida para cortar las alas al genio, ya en la poesía dramática, ya en la música. La perfección y belleza de una pieza dramática consisten en la natural y perfecta imitación de los intrincados sucesos que la variedad y contrariedad de las pasiones y caracteres de los hombres ocasionan ó pueden ocasionar en la vida civil. La invención de tales acontecimientos, nacidos unos de otros, y que natural é insensiblemente conduzcan á un suceso más notable, en el cual los personajes que han obrado hasta entonces llevados cada cual de su pasión, reconozcan la verdad y lo justo, este es el ancho campo en que espaciarse debe el genio dramático, sin mirar á otros límites que los que la varia é inagotable naturaleza le pone. Si á un tal genio, mientras va por este espacioso campo, copiando aquí un carácter, allí otro, é inventando y enlazando sucesos nacidos de los varios humores de los personajes, le sale al encuentro un *unitario* diciéndole: «Mira que este hecho acaeció tres días después de aquél; mira que el lugar de la

[1] Es el I de la cuarta parte (tomo II).

primera escena dista una legua del de la cuarta; mira que aquel criado va y vuelve demasiado presto...., y otros tales miramientos.... ¿qué hará el genio en semejante caso? Si es fuerte y varonil, apartará de sí con enfado al *unitario*; si es débil y flaco, plegará las alas, apagará el fuego del estro y engendrará un hijo enjuto y macilento.... Á no haber cerrado los ojos y tapádose los oídos á las reglas de los unitarios, ni Inglaterra hubiera tenido un Shakespeare, ni España un Lope de Vega.... Que la acción principal en que se resuelve el drama deba ser una, lo sabe cualquiera, sin que nadie se lo diga; mas con esa acción puedes urdir y enlazar cualesquiera hechos subalternos relativos á la tal acción, acaecidos en cualesquiera tiempos y lugares, con tal que la distancia de lugares y tiempos no tenga parte en los hechos, y tú la puedes suprimir y contar por cero, lo que no podrás hacer con las distancias vulgarmente conocidas y familiares al pueblo, porque el reducirlas á cero chocaría.... Por lo demás, no vayas á buscar si lo que haces representar ha podido suceder en veinticuatro horas ó en veinticuatro días ó años, y si algún pobre crítico te va á argüir con el calendario y el mapa en la mano, *vuélvele las espaldas y apela al espectador*, el cual, sin pensar en calendarios ni en mapas, sólo quiere que en el espacio de tres ó cuatro horas (y esta es la verdadera unidad de tiempo) le hagas ver una trama de sucesos que le embelesen y sorprendan, y que no le contrasten sus familiares ideas.»

Para Eximeno, los verdaderos defectos de nuestro teatro no consistían en la inobservancia de las unidades, sino en el *monstruoso ingerto de personajes heroicos y pedestres,* y, sobre todo, en el «estilo afectado, cadencioso, vacío de natural sentido, y lleno de ideas platónicas y fantásticas», si bien era de opinión que este vicioso estilo no corrompió el teatro español hasta los últimos tiempos de Felipe IV, *siendo el principal autor y maestro de él* D. Pedro Calderón de la Barca, admirable por otra parte en la invención y en el enredo.

La misma zumba y matraca sobre los calendarios y los mapas y demás puerilidades de la crítica pseudo-clásica y fórmalista se observa en un opúsculo de Eximeno que, con título de *Apología de Miguel de Cervantes*, es realmente impugnación del *Análisis* de D. Vicente de los Ríos, en sus partes más flojas. Y así, no sólo se burla de la asimilación de las armas de Tetis con el yelmo de Mambrino y del fracaso de la Infanta Antonomasia con el saco de Troya, sino que sostiene que la geografía de Cervantes y la de todo autor de obras de ingenio, es en gran parte fantástica, y que el tiempo de la fábula es tan imaginario como la fábula misma [1]. Las razonadas bur-

[1] *Apología de Miguel de Cervantes sobre los yerros que se le han notado en el Quixote. Dedicada por D. Antonio Eximeno al Excmo. Sr. Príncipe de la Paz. Madrid, imp. de la Administración del Real Arbitrio, 1806.*

Eximeno sostenía que «el tiempo imaginario de una fábula consiste en la sucesión de ideas que presenta la misma fábula, y es un error el quererle determinar y medir con la medida del

las de Eximeno no han enmendado ni corregido á los cervantófilos, ni les han retraído del ridículo empeño de leer y juzgar el *Quijote* como una crónica. ¿Dependerá esta especie de ilusión de la vigorosa realidad que en el *Quijote* tiene todo?

En todas las obras de Eximeno se observa el mismo espíritu de independencia artística. ¿Y cómo había de ser de otra manera, cuando en su tratado *Del Origen y reglas de la Música* había empezado por condenar la falsa inteligencia del principio de *imitación*, enseñando que «para formar el estilo no es necesario proponerse la imitación de un autor determinado, puesto que *por nuevos y diversos caminos se puede llegar á la suma excelencia en cualquier arte*, y un genio creador se forma siempre por sí un estilo enteramente nuevo?»

De esta fuente se derivan sus juicios sobre todas las literaturas de Europa. Era tan enemigo de los versos franceses, como admirador de la prosa, y negaba á aquella lengua aptitud para todo

tiempo verdadero, sino que debe medirse por la sucesión de los objetos de que se compone la acción de la fábula. De aquí es que se pueden introducir en una fábula hechos y personajes tomados de la historia verdadera, los cuales en ésta disten entre sí años y aun siglos, y en la fábula aparezcan contemporáneos, con tal que su verdadera disidencia cronológica no esté embebida en los mismos hechos, y no sea vulgarmente conocida y familiar al común de los lectores».

Ticknor no comprendió el verdadero objeto de este libro ni la profunda ironía que hay en muchos pasajes de él, é incluyó á Eximeno entre los autores de absurdos cálculos cronológicos sobre el *Quijote*.

género de poesía épica ó lírica. Detestaba el uso de la rima como «reliquia de la extravagancia gótica», y se negaba á concederla el carácter de verdadero ritmo, puesto que no añade al poema ni armonía ni expresión. Dotado de finísimo oído y de un sentimiento profundo de la armonía, se extasiaba con la poesía italiana, y especialmente con la de Metastasio «hijo querido de la naturaleza, el cual reunió las dulzuras de la lira griega y la majestad romana». Pero así y todo, dramáticamente considerados la ópera y el melodrama, tales como existían en su tiempo, le parecían un absurdo intolerable. «Siendo el alma de todo drama la imitación, ¿á quién imitan los personajes del melodrama? Las tragedias y comedias griegas y latinas se cantaban, pero ignoramos con qué especie de música, la cual, de fijo, sería muy distinta de la moderna, y además el habla de los antiguos era un verdadero canto [1].»

[1] Pudieran citarse otros muchos rasgos críticos de Eximeneo, v. gr., su juicio sobre el teatro español, condensado en estas palabras *Del Origen y reglas de la Música* (tomo III, lib. III, cap. II, párrafo 5.°): «Hasta que los españoles enseñaron á poner en escena caracteres y costumbres de nuestros tiempos, no se sabía más que ofrecer imitaciones de rufianes y demás caracteres y costumbres de Plauto y Terencio, con fábulas sumamente frías y sin arte. Los criticastros españoles, ecos de la malignidad ó ignorancia de los extranjeros, ponderan fastidiosamente el desarreglo de las comedias de Lope y de sus imitadores; pero aunque es cierto que estos dramáticos cuidaron más de agradar al pueblo con sus invenciones que de arrreglar éstas á las leyes de lo verosímil, no se les puede ne-

La crítica literaria de Eximeno, lo mismo que su crítica musical, se recomienda por la franqueza revolucionaria y por el sutil espíritu de observación; pero en otras condiciones de amplitud de miras y profundidad de sentido estético tiene que ceder la palma á la de su hermano de religión, el madrileño P. Arteaga, de cuyas ideas estéticas generales tenemos ya largas noticias, y á quien volveremos á encontrar en la estética particular de otras artes. Su grande obra *De las Revoluciones del Teatro musical italiano*, impresa por vez primera en 1783, pertenece á la Música tanto como á la Literatura, siendo, como es, una historia completa de la ópera en el país clásico de ella. El drama musical carecía hasta entonces de teoría y de historia: las Poéticas del tiempo no le habían clasificado, y, merced á esto, podía moverse con relativa libertad, y producir más verdadera poesía que la que acertaban á engendrar en toda Europa los descoloridos imitadores de la tragedia francesa. Hasta fines del siglo XVIII, nadie mereció con más justicia, así en su patria como en las extrañas, el nombre de poeta, que Pedro Metastasio. Así lo reconoce hoy la crítica libre de antiguas y pedantescas preocupaciones. Arteaga lo sintió el primero, y se dedicó á ilustrar la única poesía que quedaba en su tiempo,

gar la gloria de haber sido los primeros maestros de Europa en la reforma del teatro».

Sobre la aptitud de nuestra lengua para la música tiene singulares observaciones, así en el libro *Del Origen* como en *Don Lazarillo Vizcardi*.

la que se había refugiado en la garganta de los cantores italianos. Aplicó, pues, su estética general á aquella manera de poesía, hasta entonces tan desamparada, y tenida de algunos por tan frívola, y dió sobre ella el mejor tratado que hasta nuestros días se ha escrito conforme al gusto italiano. De este libro se ha derivado lo mejor que en los críticos modernos leemos sobre el asunto.

Comienza, pues, el P. Arteaga por hacer un análisis del drama musical, considerando las diferencias que le separan de las otras composiciones dramáticas, y las leyes que se derivan de la unión de la poesía con la música y la perspectiva. Ya sabemos, por la exposición de su tratado de la Belleza Ideal, que para él la *ópera* era el armonioso conjunto de los efectos de todas las artes; el poema único y sublime, al cual debían ofrecer su tributo la música y la poesía, la pintura y la arquitectura, la pantomima y la danza; el último esfuerzo del ingenio humano, y el complemento de las artes imitativas: tendencia un tanto análoga á la que en nuestros días lleva el nombre de Wagner. Entrando en la parte histórica, larga y profundamente discurre nuestro Jesuíta sobre la aptitud de la lengua italiana para la música, sobre el desarrollo de este arte durante la Edad Media, sobre los orígenes del teatro, sobre las vicisitudes del contrapunto, sobre los primeros ensayos del melodrama, sobre la legitimidad del elemento sobrenatural y fantástico en la ópera, sobre la música instrumental, sobre la perspecti-

va, y, finalmente, sigue paso á paso el desarrollo del drama musical, formulando personales y admirables juicios (que generalmente la posteridad ha adoptado *totidem verbis)* sobre los poetas que le cultivaron, y especialmente sobre Quinault en Francia, sobre Apostolo Zeno y Metastasio en Italia. Arteaga fué de los primeros en mostrar la profunda diferencia entre el teatro antiguo y los teatros modernos, ora se llamasen clásicos, ora románticos. Y profesando singular adoración á Metastasio, fué también el primero en notar que estaba más cerca del sistema de Calderón que del de los trágicos franceses. Guillermo Schlegel lo repite, tributando de paso muy significativo elogio al *sabio español* Arteaga, autor de una excelente historia de la Ópera.

Así como de Diderot puede decirse que creó en sus *Salones* la crítica de cuadros, así Lessing en Alemania, y el P. Arteaga en Italia y España, deben ser tenidos por verdaderos fundadores y padres de la crítica de teatros, que hasta entonces nadie había ejercido con tal delicadeza de gusto y tal magisterio. Arteaga no juzgó solamente á Metastasio y á los demás poetas lírico-dramáticos, sino también á Alfieri, y le juzgó con una *severidad muy racional*, según Guillermo Schlegel, que adopta sus juicios sobre *Don Carlos* y sobre *Mirra*. Esta crítica está contenida en dos bellísimas cartas de Arteaga, que hoy mismo pueden pasar por modelo de crítica dramática: dirigida la primera á la ilustre veneciana Isabel Teotochi Albrizzi, y la segunda á Mons. Antonio Gardc-

qui. Á Arteaga no le seduce el teatro de Alfieri: le encuentra seco, duro, monótono y abstracto. Había sostenido graves polémicas en defensa de Metastasio contra Ranieri de Calsabigi, el grande amigo del trágico piamontés. En tal disposición de ánimo, emprendió examinar la *Mirra*, á ruego de su discípula la condesa Albrizzi, á quien había enseñado á sentir las bellezas del arte dramático, según ella dice. *Mirra* era un verdadero alarde de vencer dificultades, una tragedia paradógica, una apuesta imposible de ganar, y que Alfieri no ganó ciertamente, aun desplegando mayor talento dramático que en ninguna de sus tragedias. Hacer tolerable y aun interesante en la escena el amor incestuoso de una hija por su padre, era empresa tan temeraria, que solo al indómito espíritu de Alfieri, avezado á ir siempre contra la corriente, pudo parecerle asequible. El abate Arteaga ha comprendido de un golpe todas las dificultades que el asunto entrañaba. Ó *Mirra* cede á su pasión y la declara, en cuyo caso el drama se convierte en un hórrido y repugnante caso patológico, ó hace lo que en Alfieri, mantener oculta su llama criminal durante cinco actos, ó dejarla traslucir sólo por fugitivos relámpagos, para estallar con violencia en la catástrofe; con lo cual el drama resulta enigmático. No hay cómo salir de esta situación falsa: ó el histerismo atroz, anti-humano y anti-dramático (del cual Alfieri, por su escuela y por su temperamento literario, tenía que apartarse), ó una fría y obscura adivinanza, en la

cual, lo poco que se va descubriendo ofende en vez de interesar. La condesa Albrizzi contestó ingeniosamente que el interés de la tragedia nacía del contraste entre la virtud de Mirra y el fatalismo que la arrastra al crimen; pero ¿cómo ha de resultar tal contraste, si la pasión de Mirra es un secreto para los espectadores en la intención de Alfieri? Y si el secreto se trasluce, y Mirra se presenta ya vencida por su calamitoso destino, ó por lo menos incapaz de sufrirle, ¿qué interés puede, tampoco, despertar el conflicto, cuando tan cercana se ve la nefanda resolución de él? Por lo demás, la réplica de la discípula, aun defendiendo una mala causa, es digna del maestro, y es cuanto cabe decir en elogio de aquella docta y encantadora veneciana, tan admirada por Hugo Fóscolo, y á la cual Monti llamó la *più colta ed amabile frà le donne*, añadiendo que las alabanzas con que honraba sus versos, eran *para ellos como el beso de Venus*, *que hacía inmortal cuanto tocaba.*

Todavía con mayor dureza que la *Mirra* juzgó Arteaga el *Philippo* de Alfieri, no sólo doliéndose de la absurda falsificación de la historia dócilmente aceptada por el poeta, y poniendo en su punto, con criterio muy superior á su época, el verdadero carácter del Príncipe D. Carlos, de Felipe II y de Antonio Pérez, sino combatiendo de frente la tendencia política y declamatoria del teatro de Alfieri, y mostrando cuán inferior queda por esta preocupación extraña al arte, *no sólo á los trágicos griegos*, *sino á Cor-*

neille y á Racine. Ya se ve que Arteaga, cual otro Schlegel, y adelantándose mucho al común sentir de su tiempo, ponía el teatro griego muy por cima del teatro francés.

No creía el P. Arteaga que la verdad histórica fuese enteramente lo mismo que la verdad dramática: al contrario, aceptaba que pudiese haber una composición dramática excelente en su género donde aquella primera verdad no se observase. Pero encontraba el *Philippo* igualmente defectuoso bajo el aspecto de la verdad dramática, así por la intrínseca falsedad moral de los caracteres, que son tipos abstractos de maldad ó de heroismo, y no seres de esta vida, como por la torpeza en el desarrollo de los afectos tiernos, nada geniales con la índole de Alfieri, por la monotonía dura é inarmónica del estilo, y por la singular pobreza y desnudez de la acción. Lo cual de ningún modo se opone á que nuestro crítico haga plena justicia al enérgico estilo de Alfieri, confesando que «por él goza Italia un nuevo género de tragedias, que no son griegas, ni francesas, ni inglesas, sino alfierianas, es decir, sencillas, vigorosas, ricas de rasgos bellísimos, *llenas de su asunto*, de acción rápida, sí, pero demasiado tirante y demasiado seca y uniforme; no faltas de color, pero sin morbidez alguna y sin la suficiente degradación de tintas; animadas, pero sin reposo; privadas de poesía y de pompa teatral; incomparables en algunos trozos aislados, pero de escaso efecto en su totalidad». «Ha desterrado (añade) de la escena italiana las canti-

lenas, los confidentes insípidos, los ociosos episodios, la confusión de personajes, los amores muelles y afeminados. Ha enseñado también á conducir con mayor celeridad el argumento, á tejer con más sencillez los planes, á pintar con mayor fiereza y á esculpir más en grande, por las cuales dotes, nacidas en él de un ingenio verdaderamente trágico, se ha hecho benemérito del arte más que ningún otro escritor conocido en Italia hasta ahora, exceptuando siempre á Metastasio, que, en género diverso y con diversas virtudes, no tiene quien le aventaje.» Nunca ha sido juzgado Alfieri mejor que en estas cartas[1], que debieran reimprimirse íntegras, formando colección con otros escritos críticos y filológicos de Arteaga, inéditos ó rarísimos, especialmente sus *Disertaciones sobre el ritmo* (de las cuales se hablará en el capítulo de la Música), su carta á Bodoni sobre el texto de Horacio (1793), su *Carta* á Ponz *sobre la filosofía de Píndaro, Virgilio, Horacio y Lucano*[2], su apología del *Ruggiero*

1 La edición que de ellas tengo (120 págs., 8.°) no tiene nota de año ni de lugar, pero llevando en la primera página la marca de *tomo VI*, parece inferirse que han formado parte de las Memorias de alguna academia italiana.

Contiene:

—*Lettera del'abate Stefano Arteaga alla Contessa Isabella Teotochi Albrizzi intorno la «Mirra».*

—*Risposta de la Contessa Albrizzi all'Abate Arteaga.*

—*Lettera del'abate Stefano Arteaga a Monsignore Antonio Gardoqui intorno il «Philippo».*

2 *Carta de D. Esteban de Arteaga á D. Antonio Ponz, Secretario de S. M. y de la Real Academia de San Fernando, etc., sobre la filosofía de Píndaro, Virgilio, Horacio y Lucano, que*

de Metastasio, y, por último, su triunfante réplica á Tiraboschi y al abate Andrés (acordes en esta cuestión), negándoles la influencia de la poesía árabe en la provenzal, y el supuesto origen asiático ó africano de la rima; carta que podría firmar sin deshonra cualquier arabista de nuestros días, y que rectificó las absurdas opiniones que ya empezaban á correr en Europa sobre este punto importantísimo de la historia literaria. De la misma suerte probó contra el académico de Berlín, Merián, que los progresos de la Ciencia, y especialmente de la Filosofía, no habían coincidido nunca con la decadencia del arte, antes servían para abrirle nuevos horizontes y ministrarle riqueza de conceptos y de imágenes: en apoyo de lo cual recordó las altas verda-

sirve de respuesta á un artículo de cierto Diarista Holandés, publicado en Febrero de 1788. Madrid, 1789, en la imprenta de la viuda de Ibarra. (70 págs.) 8.º

Este escrito va dirigido contra cuatro disertaciones de M. Merian, de la Academia de Ciencias de Berlín, publicadas en las *Memorias* de aquella corporación (años 1774, 1775, 1776).

—*Dell' influenza degli Arabi sull' origine della Poesia Moderna in Europa. Dissertazione di Stefano Arteaga. In Roma, nella Stamperia Pagliarini, 1791. Con licenza de' Superiori.*—8.º vi + 118 pp.

La enseñanza literaria de este opúsculo se compendia en las palabras siguientes (pág. 24): «La diferencia entre el genio y el espíritu poético de los sarracenos y de los trovadores es total y completa. Ninguna alusión en éstos, ningún vestigio, ningún indicio, siquiera mínimo, de las cosas pertenecientes á aquéllos, ni de las cosas religiosas, ni de las históricas, ni de las domésticas, ni de las costumbres, usos, ritos ó cualquiera otra cosa del mismo género; ni de las producciones naturales de su país, ni de su cultura, ni de sus expediciones militares, ni de sus

des morales y físicas que centellean con esplendor poético y obscuridad misteriosa en las odas triunfales de Píndaro.

Sería tarea larga, y no del todo propia de este lugar, enumerar todos los individuos de la transplantada colonia jesuítica que dieron muestra de su actividad, si no en el campo de la Estética propiamente dicha (como Eximeno y Arteaga), á lo menos en el de la erudición literaria y arqueológica, que se enlaza de un modo tan estrecho con la teoría del arte, y que tanto sirve para concretarla é ilustrarla y sacarla de la esfera helada de los principios abstractos. Y así, no cabe duda que en cultivar y promover este elemento

califas, reyes ó caudillos, ni de su imperio. En una palabra: los provenzales parecen tan enterados de las cosas arábigas, como de las de Otahití ó de la Tierra de Van-Diemen, descubierta en nuestros días.»

El tono de esta disertación es durísimo con Tiraboschi, mucho más que con Andrés, aunque también le acusa de haber hablado de cosas que no entendía. Son dignas de notarse las reflexiones de Arteaga sobre un texto famoso de Alvaro Cordobés.

A continuación de un discurso italiano del Dr. Mateo Borsa, secretario de la Academia de Mantua, *sobre el gusto actual de la literatura* en Italia (Venecia, por Carlos Palese, 1785, idem por Antonio Zatta, 1786), hay seis notas del P. Arteaga que son verdaderas disertaciones, más extensas é importantes que el texto que comenta. La 1.ª versa sobre el *neologismo* y sus causas. La 2.ª sobre el influjo de la filosofía en los escritos de los Poetas Griegos y Latinos. La 3.ª sobre los abusos de la elocuencia sagrada en Italia. La 4.ª sobre el instinto, refutando una opinión de Condillac. La 5.ª sobre la *parodia* y lo ridículo. La 6.ª sobre las causas del mal gusto en literatura.

histórico de la crítica, tan útil cuando recibe luz del elemento filosófico, merecieron justo loor el P. Joaquín Plá, bibliotecario de la Barberina, á quien podemos llamar el *segundo* provenzalista español, contando por primero al canónigo Bastero, precursores uno y otro de Raynouard: el P. Arévalo, á quien se deben las mejores ediciones y los mejores prolegómenos bibliográficos de los poetas cristianos de los primeros siglos (Juvenco, Prudencio, Sedulio, etc., etc.): el P. Aymerich, que en sus *Paradojas Filológicas sobre la vida y muerte de la lengua latina,* además de haber hecho una valiente defensa del neologismo partiendo del concepto de que la lengua latina ni es ni ha sido muerta nunca, deslindó admirablemente la lengua rústica de la urbana, y defendió en purísimo latín clásico los derechos de la latinidad eclesiástica: el P. Prats, que dejó manuscrito un largo trabajo sobre la rítmica de los griegos, y que en 1803, cuando acababa de publicarse *El Genio del Cristianismo,* ensalzaba calurosamente las ventajas de la poesía de los sagrados libros sobre la inspirada por el genio helénico: el P. Aponte, singular helenista y traductor de Homero (y maestro de Mezzofanti y de Clotilde Tambroni), el cual tuvo la gloria de resistir desde su cátedra de la Universidad boloñesa la invasión del falso y estrambótico gusto de la poesía ossiánica, difundida por el abate Cesarotti, y volver la atención de los italianos hacia las bellezas sencillas y maravillosas del arte homérico, tan calumniado y profanado en las versiones del

mismo Cesarotti [1]. Ni tampoco es justo olvidar á otros ex-Jesuítas que, dados por completo al cultivo de las letras amenas, y sin apartarse en ge-

1 De todos estos escritores se hallará noticia en nuestras bibliografías provinciales (Fustér, Latassa, Torres Amat, Bover, etc., etc.), y en la general de la Compañía de Jesús por los PP. Backer. El P. Plá dejó manuscrita (en la Biblioteca Barberina) una obra extensa sobre los *orígenes de la Poesía italiana*. Había sido catedrático de lengua caldea en la Universidad de Bolonia, y Tiraboschi le llamó *el más docto y profundo poligloto de su tiempo en Italia*. Dejó versos hebreos, árabes, griegos, etc., y son suyas todas las traducciones italianas de versos provenzales que figuran en la obra de Juan María Barbieri *Dell'origine della poesia rimata*, publicada por el mismo Tiraboschi en 1790.

La obra del P. Aymerich, á la cual se alude en el texto, se rotula:

—*Q. Moderati Censorini de vita et morte Latinae Linguae Paradoxa Philologica, criticis nonnullis dissertationibus exposita, asserta et probata. Praemittuntur et interseruntur colloquia inter eruditum civem Ferrariensem et Hispanos aliquot de rebus ad humaniores praesertim litteras spectantibus cum adjunctis unicuique dissertationi adnotationibus. Ferrariae, 1780.* 8.º

La carta del P. Buenaventura Prats sobre la poesía de los sagrados libros puede leerse en el *Diccionario de escritores catalanes* de Torres Amat (pág. 409). Dejó inéditas *Conjecturae de poesi et musica veterum.—Rhytmica antiqua Graecorum illustrata.—Plutarchus de musica*, con otros autores griegos sobre la misma materia, traducidos é ilustrados.

Acerca del P. Aponte, léase el elogio que le consagró Mezzofanti. *(Discorso in lode del P. Emmanuele Aponte.... dall'Abate Giuseppe Mezzofanti,* Bologna, 1820.)

También merece recuerdo entre los críticos helenistas el P. Antonio Vila, que se hacía llamar *Chrisopetropolitano*, por ser natural de Sampedor. Escribió, además de otros opúsculos apreciables, *Dialogus de graecorum scriptorum lectione*. (Ferrara, 1786, 8.º)

—*Dialogus alter de utilitate ex graecorum scriptorum lectione percepta*. (Ferrara, 1787: ambos diálogos están en latín y en

neral del gusto dominante en su época, mostraron, no obstante, cierta originalidad relativa, ya en los asuntos, ya en el modo de tratarlos. Así, el P. Bernardo García hacía aplaudir en el teatro de Venecia, por los años de 1789 y 1791, verdaderos dramas caballerescos y comedias de capa y espada, escritos además en prosa para colmo de atrevimiento, v. gr., el que se titula *Gonzalo de Rivera ó el juez de su propia honra (Gonzallo della Riviera, ossia il Giudice del proprio honore)*: así los PP. Colomés y Lassala, valencianos como el anterior, no sólo trataban asuntos eminentemente españoles, como el de *Inés de Castro*, el de *Juan Blancas*, el de *Hormesinda*, el de *San-*

griego.)—*Oratio de optimo scribendi genere ex veterum graeci latinique nominis scriptorum imitatione comparando.*—*De sacro christianae gentis oratore ad heroicam Graecorum patrum eloquentiam instituendo.* (Ferrara, 1786.)—*Oratio de inexhaustis ciceronianae orationis divitiis* (1765). Son muy notables las consideraciones del P. Vila sobre los oradores atenienses.

Del P. Lassala quedó manuscrito un diálogo en verso con el título de *La tragedia española vindicada*.

El P. Colomés imprimió *Osservazioni sopra l' «Achille in Sciro», di Metastasio.* (Niza, imprenta de la Sociedad Tipográfica, 1785, 8.°)—*Osservazioni sul «Demofonte», di Metastasio* (id. id.).—*Lettera ad un amico intorno il giudizio dato nelle «Efemeridi romane» del dramma intitulato «Scipione in Cartagine»* (Bolonia, 1784). Dejó manuscrita una obra voluminosa sobre las Bellas Artes, y una disertación sobre la Poesía en la Historia. Algo de esto debe de conservarse todavía en Valencia.

El P. Antonio Pinazo (valenciano, como los dos anteriores) publicó una disertación *sull'influenza delle lettere è delle scienze nello stato civile è politico delle nazioni* (Verona, 1792), contradiciendo la famosa paradoja de Rousseau. No llegó á imprimirse su *Ensayo sobre la poesía didáctica*, género que había cultivado mucho, escribiendo un poema sobre *El Rayo*, y otro sobre *Los*

cho García, sino que se atrevían á buscar con éxito nuevas fuentes dramáticas, escribiendo verdaderos *autos* ó representaciones devotas de tono muy lírico y carácter muy romántico, como el *Agostino* de Lassala y su *Margherita di Cortona*. Así el abate Palazuelos difundía el conocimiento de varias literaturas extranjeras, poniendo simultáneamente en nuestra lengua á Milton, á Pope y á Parini. Así D. Pedro Montengón, que había sido novicio de la Compañía, y la siguió noblemente en su destierro, ensayaba con mejor intención que fortuna diversos géneros de novela, primero la que pudiéramos llamar *pedagógica* á imitación del *Emilio* y del *Belisario*, y después

Cielos. También quedó inédita otra disertación suya *sobre el influjo de la moda en las letras*.

El abate Garcés, conocido principalmente por su útil aunque casuístico libro *Del vigor y elegancia de la lengua castellana*, dejó manuscrita una *Introducción filosófica á la elocuencia mediante el buen uso de las ideas*, obra de pensamiento análogo á la de Capmany.

El originalísimo P. Vicente Requeno, aragonés, de quien trataremos largamente en el capítulo de las artes plásticas y en el de la música, dejó entre sus obras inéditas un *Arte de la elocuencia filosóficamente examinada* (dos tomos, 4.º), un *Examen de las obras preceptivas de Demetrio Falereo, de Cicerón y Quintiliano*, y dos disertaciones sobre los asuntos siguientes: I. *In constituendis partibus Artis dicendi singulis et quidem principalioribus, non semper unam fuisse Rhetorum opinandi rationem*. II. *Quo pacto scripserit Aristoteles de arte dicendi in libris ad Theodectem*.

Este catálogo de Jesuítas, preceptistas y críticos, ó que en sus obras derramaron alguna luz sobre el arte de la palabra, podría aumentarse indefinidamente. ¡Toda la enorme literatura de los expulsos fué producida en menos de treinta años! No presenta fenómeno igual la historia literaria.

un cierto género de novela histórica, romancesca y sin color local, más próxima por ambas circunstancias á lo que fué después el género del vizconde d'Arlincourt, que á los admirables cuadros de época y de raza trazados por Walter-Scot.

Había, pues, en la colonia española un fermento de emancipación literaria innegable. Aun los varones dados á más graves estudios no tenían reparo alguno en patrocinarla. Por ejemplo, Hervás y Panduro, en uno de los capítulos de su enciclopédica Antropología ó *Historia de la vida del hombre*, condena abiertamente, como frías y de ningún interés para espectadores modernos, las tragedias fundadas en asuntos de la mitología ó de la antigüedad clásica, y hace la apología del arte nacional como pudiera el más fervoroso romántico tradicionalista de 1830. «¿Qué importan á la nación española (exclama) el *Edipo* y el *Filoctetes* de Sófocles, los héroes de Eurípides y Séneca el trágico; ni qué sensibilidad ha de mostrar por las hazañas ó desgracias de gentes que no tienen relación ni conexión con sus intereses, ni con los objetos que tiene presentes? Pero si en lugar de estos personajes desconocidos, forasteros, se sustituyen héroes nacionales que la hicieron ó quisieron hacer feliz á costa de las mayores adversidades, luego se mostrará penetrada de afectos íntimos y violentos por el bien que goza ó pudo gozar, ó por la desgracia que padece. Los griegos.... no mendigaban.... héroes extranjeros.... En cada nación, la Poesía y representaciones teatrales deben ser principalmente de materia

que le importe, interese y toque en lo vivo.... Es necesario persuadirse que, así como la comedia de costumbres imaginarias, no usadas ó desconocidas, es una representación infructuosa y totalmente inútil, así también la tragedia de héroes y sucesos que no interesan, se lee ú oye como un *romance* (novela) fantástico [1]».

El abate Masdeu, mucho más famoso á título de historiador escéptico, figura también, aunque con poco nombre, entre los preceptistas, como autor de dos *Poéticas*, una italiana y otra castellana, ambas en diálogo, y limitadas las dos á lo más trivial y mecánico de la versificación. Sólo en las primeras lecciones aventura algunas ideas generales, mostrándose amigo de la libertad de la fantasía, dando por materia del arte el vasto mundo de los *sueños*, y exponiendo con bastante lucidez el principio de la *verosimilitud* y el de la asociación poética de las ideas, del cual deduce que «una pieza poética, tanto más hermosa es y admirable, cuanto son más lejanas y difíciles las relaciones de sus objetos», doctrina que parece un eco de la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, poética que tiende á convertir el arte en un mecanismo *ideológico* [2]. En el *Dis-*

[1] Lib. IV, cap. VI, tomo II de la edición castellana, pág. 420.

[2] *Arte Poética fácil. Diálogos familiares en que se enseña la poesía á cualquiera de mediano talento, de cualquier sexo y edad. Valencia, 1801, por Burguete.* (Dedicado á la Reina María Luisa. Son nueve diálogos.)

—*Arte Poética*, etc., etc. *Obra de D. Juan Francisco de Masdeu, académico de Roma, Bolonia, Barcelona, Sevilla,* etc., etc. *Nueva edición, corregida con esmero y puesta en un todo conforme*

curso Preliminar de su *Historia crítica de España*, al hacer *el examen filosófico de los defectos que se suelen achacar al ingenio español*, aprovechó la ocasión Masdeu para tejer muy ingeniosa defensa del conceptismo, de las sutilezas y de los refinamientos intelectuales, probando que no habían estado inmunes de ellos ni Platón, ni Virgilio, ni el Tasso.

No todas las obras de los Jesuítas hasta aquí citados llegaron á hacerse populares en España. Impresas unas en latín, otras en italiano, las menos en la lengua patria, su influencia se ejerció más bien sobre la general literatura europea que sobre la nuestra. Sin embargo, en castellano escribió Arteaga su tratado de Estética, en castellano están las obras más importantes de Hervás y Panduro (sobre todo su inmortal *Catálogo de las lenguas)*, y en castellano aparecieron traducidas, casi al mismo tiempo que se imprimían los originales, las de Andrés, Lampillas, Masdeu y Eximeno. Colocados nuestros Jesuítas en la situación más ventajosa para aprovecharse del saber de los extraños, cumplieron la noble tarea de traer á su patria los resultados más positivos de la cultura de aquel siglo, siendo eficaces intermediarios entre las dos Penínsulas hespéricas, unidas entonces casi tanto como en el siglo XVI por

á la nueva ortografía, por D. J. M. P. y C. Gerona: por Antonio Oliva, 1826, 8.º

—*Arte Poetica Italiana de facile intelligenza : dialoghi famigliari*. Parma, 1803, 8.º

El P. Masdeu tradujo al italiano muchos versos de veintidos poetas españoles del siglo XVI, secundando las tareas de Conti.

la comunidad de estudios y de gusto literario. La influencia de la cultura italiana no desaparece durante el siglo xviii, y es visible en muchos de nuestros poetas; sólo que esa misma cultura era ya un reflejo de la francesa.

En Madrid, las cuestiones literarias seguían preocupando los ánimos con el mismo ardor que en los primeros años del reinado de Carlos III. Pero eran generalmente cuestiones menudas, que se dilucidaban en folletos de poco volumen, indignos de la atención de la posteridad, á no ser como documento histórico de las ideas reinantes. Todavía se reflejan éstas de un modo más extenso en los periódicos, que no escaseaban en aquella edad, aunque reducidos sólo á materias literarias. Ninguno de ellos llegó á la reputación ni á la majestad censoria del antiguo *Diario de los Literatos*, pero hubo algunos bien escritos, y otros de importancia por haber abierto palenque á las principales opiniones que entonces contendían sobre la dirección de las ideas y de los estudios. Muchas veces sus autores se limitaban á traducir colecciones extranjeras de la misma índole; como lo había hecho D. Joseph Vicente de Rustán, que en 1752 comenzó á publicar las *Memorias* de los Padres de Trévoux *para la historia de las Ciencias y Bellas Letras*. Del infatigable Nipho, tipo del periodista del reinado de Carlos III, ya sabemos que era un retacista, ora de libros franceses, ora de curiosidades bibliográficas españolas. Otros, sin traducir precisamente, no tenían puesta la mira en otra cosa que en im-

portar con más ó menos prudencia ó temeridad las ideas fundamentales de la secta enciclopedista: así *El Pensador* de Clavijo y Faxardo, y con más desenvoltura *El Censor*, que empezó á salir en 1781, dirigido por los abogados Cañuelo y Pereyra, llegando á contar 161 números, que no se libraron de persecuciones inquisitoriales. El espíritu de estos papeles era abiertamente contrario á las tradiciones españolas, incluyendo en ellas las literarias: así lo mostró la campaña de Clavijo contra los autos de Calderón, la de *El Censor* contra la *Oración Apologética* de Forner. De las mismas tendencias participaban *El Corresponsal del Censor*, *El Correo de los Ciegos de Madrid*, que se publicaba dos veces por semana desde 1786, y hasta cierto punto *El Apologista Universal*, que, en son de defender á los malos autores, comenzó á imprimir en 1786 el agustino Fr. Pedro Centeno, sin que pasara más allá del número 16[1].

[1] *El Apologista Universal. Obra periódica, que manifestará, no sólo la instrucción, exactitud y bellezas de las obras de los autores cuitados que se dexan zurrar de los semi-críticos modernos sino también el interés y utilidad de algunas costumbres y establecimientos de moda.* Tomo 1 (único publicado): *Madrid, en la Imprenta Real, 1786.* Este periódico se hizo notable por sus acerbas polémicas con D. Juan Pablo Forner.

Pueden citarse además, como periódicos literarios de esta época, aunque de menos importancia, *El Hablador juicioso y crítico imparcial* ó *Noticias Literarias, por el abate Juan Langlet; El amigo y corresponsal del Pensador,* por D. Antonio Mauricio Garrido; *El Belianis Literario. Discurso andante (dividido en varios papeles periódicos), en defensa de algunos puntos de nuestra bella Literatura, contra todos los críticos partidarios del Buen*

Varias tentativas se hicieron para continuar el *Diario de los literatos*, con los títulos de *Cordón Crítico* y de *Aduana Crítica ó Hebdomadario de los sabios de España*. Uno de los que tomaron con más calor este empeño fué el secretario de la Academia de la Historia D. Joseph Miguel de Flores; pero, á pesar de la eficaz protección del gobierno, no pudo la *Aduana Crítica* prolongar su vida más que un año (el 1763), analizando con no menos extensión y crítica que el *Diario* antiguo, hasta veintiseis obras, de las cuales sólo la *Lucrecia* de Moratín y la *Rhetórica Castellana* del doctor Pabón y Guerrero pertenecen á la amena literatura.

Gusto y la reformación: su Autor D. Patricio Bueno de Castilla. Parte Primera. Tomo 1 (único publicado, en siete números): *Madrid, por D. Joaquín Ibarra, 1765*, 4.° (Título irónico, como se ve: redactaba este papel Sedano, el colector del *Parnaso Español.)* Todavía puede añadirse el *Correo Literario de la Europa, en el que se da noticia de los libros nuevos, de las invenciones y adelantamientos hechos en Francia y otros reinos extranjeros....* (1781), redactado por el Duque de Almodovar; y otros de que se hallará noticia en Sempere y Guarinos. Posteriores á la época que su *Biblioteca* abraza, aparecieron otros, aparte de los que estudiamos en el texto, v. gr., *El Diario de las Musas*, en el cual se publicaron muchos versos y artículos de Forner (1790), *La Espigadera*, de la cual salieron diez y siete números (que forman dos tomos) en 1790, *El Regañón General*, y *El Anti-Regañón*, en 1803, etc. Todos estos papeles tenían, en general, corta vida y escasos lectores. Los que alcanzaron más fueron *El Correo de los Ciegos* (1786 á 1791), el *Espíritu de los mejores Diarios* (1787-1793): 17 tomos 4.° Escribieron en él D. Valentín Foronda, D. V. Santibáñez y algún otro, pero la mayor parte del periódico se compone de extractos y traducciones del francés, así como el *Correo Literario de la Europa*, que duró seis años (1781 á 87).

Pero la verdadera revista crítica de aquella época, la única que logró robusta vida, dilatada con varias intermitencias de descanso y alguna alteración de tamaños y formas, desde 1782 á 1808, ocupando sucesivamente á tres generaciones de escritores, y presentando en sus páginas el más extenso inventario de la literatura de aquel período, y el más exacto reflejo de las ideas que en tan largo tiempo se disputaron entre nosotros la dominación del gusto, es el *Memorial Literario*, cuya colección abarca nada menos que 53 tomos, y se reparte en tres series absolutamente distintas: la de 1782 á 1790, en que le dirigió y redactó casi en su totalidad el humanista aragonés D. Joaquín Ezquerra, catedrático de Latinidad en los Reales Estudios de San Isidro: la de 1793 á 1798, en la cual (muerto Ezquerra) pareció ser el alma del resucitado *Memorial* D. Joseph Calderón de la Barca, caballero de la Orden de San Juan, comandante de granaderos é individuo de la Academia Española: la de 1801 á 1808, en que fueron los principales redactores el erudito médico D. Andrés Moya Luzuriaga, el poeta D. Cristóbal de Beña, y D. José María Carnerero. Las ideas literarias que el *Memorial* sostuvo en cada uno de estos tres períodos fueron bastante distintas: mientras le dirigió Ezquerra, hizo alarde de un clasicismo intolerante: en manos de D. José Calderón, persona muy docta en literatura inglesa, adquirió un tinte independiente y casi romántico: en el último período se españolizó mucho bajo la influencia de Cap-

many, que era el verdadero inspirador del periódico, aunque muy rara vez puso en él la pluma.

El *Memorial*, en su primitiva forma, no sólo se titulaba *literario*, sino *instructivo y curioso*, y comprendía infinitas cosas, según el gusto enciclopédico del tiempo: un diario meteorológico, la clínica de los hospitales de Madrid, la reseña de las sesiones y tareas académicas, la noticia de los sermones de los predicadores más en boga, descripciones de fiestas, noticias de agricultura, comercio y artes, bandos de policía urbana, y otra porción de cosas tan útiles como inconexas. Pero la parte trabajada con más esmero y que daba verdadero carácter al *Memorial*, eran el catálogo bibliográfico-crítico de las obras que iban publicándose, y la revista de teatros. Estos dos elementos no faltaron nunca en la confección de aquel periódico, á pesar de las transformaciones que sufrió, pudiendo estimarse, bajo este aspecto, su colección como la más extensa bibliografía del siglo XVIII [1].

Esparcida por los primeros tomos del *Memorial*, en muchos artículos, aparece una especie de *poética dramática*, que razonablemente debemos atribuir á Ezquerra. Su doctrina es rígidamente clásica, del mismo género de clasicismo que la de Luzán. Baste, para probarlo, la definición de la Comedia: «Representación, por medio de interlocutores, de una acción, no grande, ilustre y severa, como la Tragedia, sino media-

[1] El primer número del *Memorial* corresponde al mes de Enero de 1784. El periódico era mensual.

na, baxa ó común, y agradable, dirigida á corregir las costumbres, pintándolas con destreza y reprehendiendo los vicios con sal.» D. Ramón de la Cruz, en el prólogo de sus sainetes, ponderó mucho esta *Poética* del *Memorial*, sin perjuicio de separarse de ella siempre que lo tuvo por conveniente.

Ya puede imaginarse qué aplicaciones harían de su sistema los primitivos redactores del *Memorial* á las muchas comedias antiguas españolas que todavía se representaban. Es muy curioso comparar estos juicios con los que ha sancionado la crítica moderna. ¿Quién no se sonríe al oir apellidar *infame novela, llena de maldades y disparates*, á la grandiosa leyenda romántica de *El Tejedor de Segovia?* En el *Memorial* apareció por primera vez el singular calificativo de *travieso* aplicado al ingenio de Calderón, é hizo tanta fortuna, que muchos le repitieron, entre ellos Sánchez Barbero. Pero aun en ésta primera época dió alguna vez el *Memorial* singulares pruebas de moderación é imparcialidad, condenando, v. gr., las frías tragedias traducidas del francés, y la ridícula y extranjerizada declamación que solía dárseles. «Debe declamarse á la española, y los afectos trágicos deben imitar la naturaleza, según se acostumbra á expresar entre nosotros [1].» Ni se mostraron aquellos redactores extraños á los buenos estudios estéticos, puesto que tradujeron y elogiaron grandemente el ensayo del Padre André sobre la Belleza, declarándose par-

[1] Tomo VIII (1786), pág. 245. Teatros.

tidarios de su doctrina, cosa tolerable antes del libro de Arteaga, no impreso, como sabemos, sino en 1789.

Desde este año la crítica del *Memorial* comienza á entrar en una nueva fase, que pudiéramos llamar semi-romántica. En el tomo XVI [1] se imprimió un *Discurso contra el uso de la Mitología en las composiciones poéticas*, suscrito por J. L. M., iniciales que dudamos mucho que correspondan á las del traductor del *Blair*, D. José Luís Munárriz. Las ideas que en este notable trozo de crítica se exponen coinciden bastante con las que luego aparecieron en *El Genio del Cristianismo*. El autor emprende probar en redondo que no es lícito el uso de la mitología en las composiciones poéticas, y sus argumentos van de rechazo contra la misma poesía clásica, á la cual condena por haber sustituído con un falso ideal la contemplación directa de la naturaleza. «Los poetas clásicos, en vez de pintar derechamente la bella naturaleza, prefirieron las fábulas.... Pero la verdad sencilla y abandonada á su nativa belleza excede á cuanto puede fingir el entendimiento más delicado, porque sola ella se conforma con el entendimiento.... La poesía no debe expresar sino lo que siente el corazón y lo bello que hay en la Naturaleza; puede elevarse hasta los cielos para admirar la majestuosa carrera de aquellos inmensos y brillantes globos que voltean sus masas enormes en aquellas azuladas bóvedas, sumirse hasta los más profundos senos de la

[1] Pág. 205.

tierra para examinar las secretas riquezas de la insondable naturaleza, y aun escalar el empíreo y el infierno.... puede deslumbrar los ojos, la imaginación y aun el entendimiento, hasta animar para este efecto las cosas más inanimadas, expresar y realzar por las más felices alegorías las ideas más triviales, y sensibilizar por los más brillantes y agradables conceptos aquellos seres que se escapan á nuestra penetración por su mucha sutileza.... pero *debe apartar de sí, debe desechar y aun olvidar los sueños, los delirios, los ciegos engaños de la Mitología....* Las pinturas poéticas que han hecho los mismos poetas paganos de los seres de la Naturaleza, no ceden, antes aventajan á las mitológicas.»

En su primera época, el *Memorial* no había reconocido más tipo de belleza dramática que las tragedias de Racine, «maravillosas producciones dignas de servir de modelo en toda edad culta, por lo grandioso del estilo, lo inmenso de la acción, lo puro é interesante de la moral, lo sublime y lo tierno». En sus páginas había aparecido[1] una carta contra la traducción de la *Atalía* de Llaguno, firmada por un Sr. Garchitorena, que llevaba su entusiasmo galicista hasta el ridículo extremo de pretender que las traducciones debían ser en versos pareados, y seguir en todo y por todo la construcción de la frase francesa. Pero todo esto cambia de aspecto desde 1789. D. Joseph Calderón de la Barca, que dirigía este periódico entonces, se declara partidario de la cul-

[1] Tomo XIII, año 1788.

tura inglesa, pone en las nubes á los dramáticos de la Restauración, especialmente á Vanbrugh y á Congreve, porque «si es verdad que no son la escuela de las buenas costumbres, son por lo menos la del entendimiento y del buen gusto cómico»; encuentra los caracteres de Wicherley más *fuertes* que los de Molière, y aunque no se atreve á admirar, sino con muchas restricciones, las *farsas monstruosas y gigantescas* de Shakespeare, «hombre de ingenio vehemente y fecundo, pero sin la menor chispa de buen gusto», y repite las chanzas de Voltaire sobre la escena de los sepultureros en *Hamlet*, todavía llama la atención sobre las bellezas de Otelo y otros *monstruos brillantes* producidos por la imaginación del gran trágico. Y lo que es más digno de notarse, acierta á encerrar en una comparación feliz los caracteres del genio poético de los ingleses, «semejante á un árbol silvestre que brota hacia todas partes con suma fuerza, pero *muere en cuanto alguno intenta oprimir su naturaleza, y podarle como los árboles del Retiro ó de Versalles*[1].

El que admiraba de esta manera á los ingleses no podía menos de aplicar igual medida á los españoles. Y realmente, la fuerza de la lógica, y hasta la misma sangre que llevaba en las venas,

[1] Tomo XV de la *Continuación del Memorial Literario* («*Reflexiones sobre el teatro inglés*»). Este Calderón era montañés de nacimiento, y dedica á la Sociedad Cantábrica de Santander algunos de sus escritos. Publicó una *Historia de Malta* y muchas traducciones del inglés.

llevó á este Calderón de la Barca á volver por la honra de su pariente y de los demás dramaturgos nacionales atropellados por la crítica francesa, estampando en el mismo *Memorial* una *Carta Apologética de Fr. Lope de Vega Carpio y otros poetas cómicos españoles*, escrito notabilísimo, donde por primera vez se compara á Lope con Shakespeare, y se leen elogios de *nuestro universal poeta* tan expresivos como los siguientes: «El teatro de Lope es un campo inmenso, fértil y ameno como el Elisio, donde la naturaleza pródiga ofrece una fecundidad eterna. Es como los majestuosos edificios góticos comparados con los modernos». Y en otro artículo repetía: «Se puede lisonjear nuestra nación de que ninguna otra ha producido talentos más sublimes y propios para el teatro. Los más célebres dramáticos de las demás naciones son muy inferiores á Calderón y á Lope de Vega por el lado de la imaginación y sensibilidad [1]..... Los españoles é ingleses tenían teatro, cuando los franceses carecían de él.... En nuestras comedias se encuentran reunidas cuantas gracias y bellezas puede producir la naturaleza..Todo es animado, todo habla, todo existe. Las mismas faltas dexan entrever un ingenio que admira.... Si son *monstruos* las obras de Calderón, serán, por lo menos, bellos monstruos».

En el último tercio de su vida, el *Memorial*, más que opiniones propias, sostuvo las de Capmany, en quien por este tiempo se había verificado una transformación radical y decisiva. El

[1] *Continuación*, tomo XXI, pág. 458.

Capmany de los primeros años de nuestro siglo era un hombre nuevo que muy poco conservaba del primitivo Capmany de 1776 y 1777. Nadie se ha impugnado tan fieramente á sí mismo. Comenzó por ser adorador de la cultura francesa, galicista empedernido y campeón del neologismo, y acabó llevando hasta los límites de la pasión y de la manía el culto de la lengua, siendo el maestro y precursor de los Puigblanch y de los Gallardos. No así en sus primeros tiempos, cuando imprimía los *Discursos analíticos sobre la formación y perfección de las lenguas, y sobre la castellana en particular* (1776), ó la primera edición de la *Filosofía de la Elocuencia* (1777), que fué más adelante gravísimo remordimiento para su autor, el cual no paró hasta volverla á escribir de nuevo. En ambos libros, Capmany, lejos de hacer alarde alguno de purismo, admira «la noble libertad de algunos traductores en valerse de ciertos rasgos brillantes y expresivos de otra lengua para hermosear la nuestra»; y se queja de la imperfección y esterilidad del castellano para expresar las nuevas ideas y descubrimientos; del sentido vago de las palabras, «que es una de las causas de nuestra ignorancia y de nuestros errores»; de las abstracciones escolásticas que han infestado el lenguaje, etc., etc., felicitándose, por último, de que, llegado el siglo de la razón, restablecidos los derechos de la humanidad, *anatomizado* el espíritu humano, y disipado el imperio de la fantasía y de las preocupaciones, haya tomado la lengua nuevo lustre y un *vuelo sublime* en ma-

nos de los imitadores de Francia. ¡Cuánto hubiera dado Capmany por borrar tales páginas en su edad madura! Pero á lo menos hizo todo lo que pudo por desacreditarlas, desatándose en invectivas contra la lengua francesa y contra el gusto y estilo de sus escritores, en las excelentes *Observaciones críticas sobre las excelencias de la lengua castellana*, que preceden al *Teatro histórico-crítico de la elocuencia*. La lengua castellana quedó desagraviada y con creces de las invectivas anteriores, sólo que Capmany, yéndose de un extremo á otro, también reprensible, no conoció que la lengua castellana vale bastante por sí para no necesitar del baldón ni del vituperio de ninguna otra.

Quien lea en las *Exequias de la lengua castellana* de Forner lo que se dice de la *Filosofía de la Elocuencia* en su primera edición (única que Forner pudo alcanzar), difícilmente llega á persuadirse de que allí se trate de aquél Capmany, á quien estamos acostumbrados á mirar como tipo de la intolerancia castiza. Forner llega á decir de Capmany que «corrompe casi á cada cláusula el idioma en que escribe», y encarándose con él, aunque sin nombrarle, exclama con su ordinaria acrimonia: «Filósofo infernal, nacido, como otros menguados de tu infeliz patria, para convertir su literatura en un monstruo horrible. ¿Qué filosofía, qué sensibilidad, qué *belleza* y qué discusiones son estas con que te me vienes? ¡Maldito lenguaje, introducido en España para imposibilitar los progresos de su saber!»

Ya conocemos las ideas estéticas de Capmany, y éstas pasaron sin cambio alguno de la primera edición á la segunda. Tampoco se alteró el plan general de la obra, que, así en una como en otra edición, cumple mucho menos de lo que el prólogo y el título prometen, siendo, en realidad, no un tratado estético sobre la oratoria, no una verdadera filosofía de la elocuencia, sino una *filosofía de la elocución*, un tratado sobre el estilo, una retórica, en suma, excelente como tal, algo menos empírica que las comunes, y sembrada de algunos pensamientos verdaderamente filosóficos, pero sin trabazón ni enlace que nos pueda hacer creer que son hijos de una verdadera dirección científica. En la primera edición se nota cierto espíritu de rebeldía contra el respeto tradicional que se consagra á los oradores antiguos. Todo esto ha desaparecido en la segunda, que, limpia de galicismos, limada y acicalada hasta lo sumo, riquísima en ejemplos de autores españoles, puede considerarse como la más menuda é inteligente disección de la prosa castellana que hasta el presente se haya hecho. De nada de esto hay vestigio ni sombra en la primera [1].

[1] *Filosofía de la Eloquencia. Por D. Antonio de Capmany, de las Reales Academias de la Historia y de la de Buenas Letras de Sevilla.* Madrid, por D. Antonio de Sancha, 1777. 8.°

—*Filosofía de la Elocuencia. Nueva edición, conforme á la de Londres, impresa en 1812, adicionada y corregida con esmero por D. J. M. P. y C. Gerona, por Antonio Oliva, impresor de S. M. 1826.* 8.°

Capmany ha sido magistralmente juzgado en dos artículos del

Colecciones como el *Teatro histórico-crítico de la Elocuencia*, no podían menos de volver su antigua popularidad á las letras castellanas, que comenzaban á ser estudio único y razonado de muchos. Ya había quien intentase trazar la historia de la literatura patria con plan análogo al de los Maurinos, si bien con menos fortuna que ellos, no en haberse quedado mucho más á los principios, sino en no haber encontrado continuadores. Nada menos que diez volúmenes publicaron desde 1766 á 1791 los PP. Mohedanos; pero entretenidos en disquisiciones prolijas sobre la España prehistórica y ante-romana, en cuyo laberinto intentaron penetrar los primeros, á la verdad con mucha erudición y no sin crítica, no sólo no alcanzaron á tratar de la edad en que aparecen las lenguas vulgares, sino que en la misma literatura hispano-latina no pudieron dar un paso más allá de Lucano. Fuéles hostil la crítica, representada por D. Ignacio López de Ayala [1], y nadie se hizo cargo de que el mérito de la obra de los Mohedanos consistía precisamente en su prolijidad y en ser completa sobre todos aquellos puntos que abarcaba. Si con igual diligencia y falta de preocupación literaria se hubiese continuado, hoy tendríamos completo el verdadero arsenal, con

Sr. Milá y Fontanals *(Diario de Barcelona*, 1854), y en una memoria de Guillermo Forteza, premiada por la Academia de Buenas Letras de Barcelona *(Obras Críticas y Literarias de Guillermo Forteza*, tomo I. Palma de Mallorca, 1882).

1 *Carta crítica del Bachiller Gil Porras Machuca á los RR. PP. Mohedanos sobre la Historia Literaria.—En Madrid, en la Imprenta Real de la Gazeta, 1781.* 4.º

cuyos materiales podría construirse la historia crítica del ingenio español, por tantos empezada y de tantos en vano deseada. Pero el sólo anuncio de la obra de los Mohedanos, primer libro que llevaba al frente el rótulo de *Historia Literaria de España*, manifestaba cuán grande iba siendo la curiosidad erudita respecto de nuestros orígenes literarios, á satisfacer la cual acudían en cierta medida otros trabajos de muy sólida erudición, aunque de ningunas pretensiones estéticas, tales como las adiciones de Pérez Bayer á la *Bibliotheca Vetus* de Nicolás Antonio, la *Biblioteca Española* de Rodríguez de Castro, y otras muchas bibliografías parciales, ya de provincias, como las de Ximeno y Latassa, ya de un género literario, como la de traductores de Pellicer.

Hubo un hombre que, animado con estos ensayos y dotado de una perspicacia crítica muy superior á su tiempo, quiso remontarse á los orígenes de nuestra poesía, y rehacer por completo los imperfectísimos trabajos de Velázquez y de Sarmiento, tejiendo los anales de los primeros siglos de la lengua, no con noticias al vuelo ni con temerarias conjeturas, sino con la reproducción textual de los mismos monumentos, inéditos hasta entonces, y no sólo inéditos, sino olvidados, y desconocidos, ya en librerías particulares, ya en los rincones de obscuras bibliotecas monásticas. Este hombre, que echó tan á nivel y plomo los únicos cimientos del edificio de nuestra primitiva literatura, era el bibliotecario D. Tomás Antonio Sánchez, no mero erudito, como tantos otros de

sus amigos, sino verdadero crítico y filólogo en cuanto lo permitían los tiempos. La dificultad de la empresa y el escaso número de lectores que logró para sus *Poetas anteriores* al siglo xv, no le consintieron publicar, desde 1779 á 1790, más que cuatro volúmenes, aunque mostró conocer más poemas que los que imprimía. Pero siempre habrá que decir, para su gloria, que él fué en Europa el primer editor de una *canción de gesta*, cuando todavía el primitivo texto de los innumerables poemas franceses de este género dormía en el polvo de las bibliotecas. Y no sólo fué el primer editor de *El Mío Cid*, sino que supo reconocer toda la importancia del monumento que publicaba, graduándole de «verdadero poema épico, así por la calidad del metro como por el héroe y demás personajes y hazañas de que en él se trata», y dando muestras de complacerse con su *venerable sencillez y rusticidad*, cosa no poco digna de alabanzas en un tiempo en que un hombre del mérito de Forner no temía deshonrar su crédito literario, llamando á aquella *gesta* homérica «viejo cartapelón del siglo XIII en loor de las bragas del Cid» [1].

[1] Vid. pág. 66 de la *Carta de Bartolo, el sobrino de Don Fernando Pérez, tercianario de Paracuellos, al editor de la Carta de su tio. Publícala el Licenciado Paulo Ipnocausto. Con licencia. Madrid, en la Imprenta Real, 1790.*

Este opúsculo es contestación á otro de Sánchez, muy notable, que se rotula *Carta de Paracuellos, escrita por D. Fernando Pérez, á un sobrino que se hallaba en peligro de ser autor de un libro. Publícala con notas un Bachiller en Artes. Madrid, 1789, por la Vda. de Ibarra.* Es una sátira general y muy gra-

Así como el estudio de los monumentos de la Edad Media engendraba en hombres como Sánchez un concepto de la epopeya harto superior al de las *Poéticas*, así el estudio directo de la antigüedad griega suscitaba en algunos helenistas ideas críticas muy adelantadas respecto del teatro y de la poesía lírica, y muy superiores á las que de la *Poética* de Luzán se venían derivando. Dos escritores hay del tiempo de Carlos IV notabilísimos bajo este aspecto: el bibliotecario D. Francisco Patricio de Berguizas, traductor en verso de las *Olimpiacas* de Píndaro, que publicó juntamente con una edición del texto original en 1798, y el escolapio D. Pedro Estala, que imprimió en 1793 una traducción poética del *Edipo Tirano* de Sófocles, y en 1794 otra del *Pluto* de Aristóphanes. No es del caso juzgar ahora el mérito de estas traducciones, que en general se recomiendan más por la fidelidad que por el brío, siendo su mayor precio haber conservado bastante bien el espíritu helénico, y un cierto color de antigüedad venerable. Pero nos importan mucho

ciosa de los vicios de la literatura de su tiempo. Forner se dió por sentido de algunas alusiones contra los apologistas, y embistió contra Sánchez, que además tenía á sus ojos el pecado capital de ser amigo de los Iriartes. Sánchez no se dió por muerto, y replicó con una *Defensa de D. Fernando Pérez...., impugnado por el Licenciado Paulo Ipnocausto. Escribiala un amigo de D. Fernando. Madrid, 1790.* 8.°

D. Tomás Antonio Sánchez era montañés, natural de Ruiseñada (junto á Comillas), según él mismo dice en su *Índice de voces anticuadas.* Los extranjeros, por no entender la antigua expresión geográfica *Montañas de Burgos*, suelen llamarle *burgalés.*

los discursos que las preceden: el de Berguizas *sobre el carácter de Píndaro*, ó más bien sobre la poesía lírica en general; los de Estala *sobre la tragedia y sobre la comedia antigua y moderna.*

Comencemos por advertir que Berguizas no es discípulo ciego de la escuela neo-clásica francesa, sino admirador del clasicismo *puro*, del clasicismo griego, y de aquí la originalidad notable que muestra en su manera de sentir y de juzgar. Al conocimiento del griego unía profundo estudio de la lengua y literatura de los hebreos, lo cual le hacía sobremanera apto para comprender y gustar las bellezas, á la par sublimes y sencillas, de la poesía lírica de los Dorios, inspirada por el sentimiento nacional y religioso, y análoga en la materia, ya que no en la forma, á los cantos de David y de los Profetas. Ésta es una de las primeras afirmaciones que encontramos en el *Discurso* de Berguizas: «Los versados en las composiciones antiguas de los primeros sabios, ó en los cantares y poesías de los primitivos orientales, son más á propósito para conocer y discernir las bellezas y dificultades de Píndaro que muchos eruditos de conocimientos reducidos á los circunscriptos límites de la literatura moderna». He aquí por qué erraron tanto los que sólo vieron á Píndaro á través de Horacio, pecado común aun en distinguidos helenistas, y por eso han tropezado mucho más los traductores, especialmente franceses, del siglo pasado, que quisieron encerrar á Píndaro en los estrechos límites

de la lírica moderna, acompasada y académica. Advierte Berguizas que aun en los líricos (así extranjeros como españoles) tenidos por pindáricos, no se encuentra reflejo ni sombra de verdadero pindarismo, exceptuando (por lo que toca á los nuestros) al Divino Herrera, y esto (nótese bien el acierto y profundidad del crítico), no en la retumbante oda á D. Juan de Austria, comúnmente tenida por imitación de Píndaro, sino en las dos admirables canciones bíblicas (*Voz de dolor y canto de gemido.... Cantemos al Señor*), porque el acercarse á Píndaro no consiste en imitar servilmente la marcha y disposición de sus odas, sus giros y expresiones, que en un asunto moderno serían ridículos, sino en enlazar como él la naturalidad y la grandeza: *arte*, diremos con Berguizas, propio de los antiguos, *especialmente de los hebreos y de los griegos*. Coteja después nuestro traductor, para prueba de la semejanza que él descubre entre ambas poesías, la *Pítica* 1.ª de Píndaro y el salmo *Coeli enarrant*, el primer cántico de Moisés y la *Nemea* 2.ª, haciendo sobre ellos delicadas observaciones de pormenor, é insistiendo mayormente en el *oculto enlace de los pensamientos*, y en el *decir cortado* de los líricos antiguos. No le seguiremos en este análisis, pero sí registraremos la siguiente observación, que es de alta y fecunda crítica: «Cuanto más distantes de los tiempos primitivos están los poetas líricos, tanto menor es la inconexión que aparece en el plan de sus composiciones, tanto menor el fuego, y, por consiguiente, tanto menor también el desorden y

confusión vehemente de ideas y afectos, en que naturalmente prorrumpe un ánimo agitado y conmovido». Pruébalo, comparando á los hebreos con Píndaro, y á éste con Horacio, y á Horacio con el Petrarca: «Así la lírica del Petrarca es tan metódica, que, en cierto modo, puede llamarse escolástica y puesta en forma silogística: no pueden darse amores más patéticos y al mismo tiempo más metódicos: reina igualmente en ellos una efusión entrañable y una serenidad geométrica: afectos delicados y cláusulas simétricas». Nada de esto hay en Píndaro, cuyo carácter poético describe con verdadera elocuencia Berguizas en estas palabras, síntesis de la doctrina expuesta en la primera parte de su discurso: «Su espíritu enardecido, y su imaginación exaltada con el estro y entusiasmo poético, recorre con vuelo rápido espacios inmensos, pinta los objetos más sublimes, acerca y une las cosas más distantes, párase repentinamente, prorrumpe en nuevos ímpetus y afectos, agítase y conmuévese, comunica su impulso al espectador, ya se eleva, ya gira, ya truena, ya fulmina; en suma, su poesía y su canto es *un continuo fuego, una agitación continua, una perenne efervescencia del corazón y de la mente*».

Tampoco olvida Berguizas el *medio histórico*, el *tiempo* y el *espacio* (como ahora se dice) en que la poesía de Píndaro se produjo; antes bien, juzga indispensable la consideración de estas circunstancias como elemento esencialísimo para la apreciación final y exacta del carácter del lírico

tebano: «Para conocer el sistema y carácter de Píndaro, es necesario revestirnos de sus ideas y afectos, y colocarnos en su misma situación.... debemos trasladarnos á las costumbres de aquellos remotos tiempos». Y en seguida determina, en breves y precisos rasgos, el carácter sobremanera *local* de la poesía de Píndaro, causa para nosotros de obscuridad y de extrañeza, defendiendo con este motivo á su poeta de los cargos de dureza y obscuridad.

Pero quizá el más notable atrevimiento de este discurso sea la defensa de aquellas expresiones helénicas, que juzgaron bajas y prosaicas críticos de limitado alcance y vista corta. Adviértase que Berguizas escribía en un tiempo en que el atildamiento de la expresión y el abuso de la perífrasis habían llegado á tal punto, que un traductor francés de Homero vertía el ὄνος (asno) por *animal doméstico á quien injurian nuestros desdenes*, y el famosísimo Barthélemy, al trasladar al francés el episodio de Abradato y Pantea, de Xenophonte, sustituía la voz τροφός (nodriza) por el rebuscadísimo rodeo de *mujer que había cuidado de su infancia*. Pero nuestro helenista, que no rehuye la expresión sencilla é ingenua, y que veía á los antiguos como realmente debieron de ser, y no como á los abates del siglo XVIII se les antojaba que habían sido, exclama con admirable sentido crítico: «Es fuerte empeño querer trasladar á este poeta (Píndaro) á nuestros tiempos, en vez de trasladarnos nosotros á los suyos.... Está muy expuesto á preocupaciones quien se

empeña en medirlo y juzgarlo todo por sus ideas propias»; y guiado por tal principio, sostiene que ni en hebreo ni en griego fueron nunca bajas las expresiones, *asno fuerte*, *mi asta ó mi cuerno*, *el ombligo de la tierra*, *vinoso*, *ojos de perro*, *corazón de ciervo*, ni debe parecer disonancia el que se compare á una mujer hermosa con una *yegua*, ni á los griegos en la *Iliada* con las moscas alrededor de la leche, ni á Ayax con el asno imperturbable entre la espesa lluvia de palos y golpes. Ni le admira el que la princesa Nausicáa de la *Odisea* saliese á lavar su propia ropa, ni el que los héroes de la *Iliada* obsequiasen á sus huéspedes con un puerco entero, cocido y aderezado por sus propias manos. Y apenas concede que sean verdaderamente reprensibles bajo el aspecto artístico los improperios de Aquiles á Agamenón, ni los que mutuamente se prodigan Demóstenes y Esquines. «Está aún por averiguar si al hombre le mejora ó le empeora la excesiva y nimiamente refinada cultura, que con la misma mano que acrecienta el número de sus conveniencias, aumenta el de sus necesidades.»

Con la misma elevación defiende las digresiones pindáricas, porque «los grandes líricos no hablan al entendimiento en derechura.... *La poesía antigua jamás tiene visos ó resabios de disertación filosófica, como la moderna: los Horacios y mucho más los Píndaros no miraban los objetos tan á sangre fría y á compás como los Batteux y los Condillac que las analizan*». Nunca se han visto cien páginas más aprovechadas que

las de este sapientísimo discurso, que es un elocuente manifiesto en pro del sentimiento lírico y de la inspiración primitiva contra el clasicismo lamido y peinado de los franceses y de sus imitadores castellanos [1]. Completan el desarrollo de las ideas críticas de Berguizas una serie de notas, no limitadas á la interpretación gramatical, sino encaminadas á «descubrir y desentrañar la mente y el espíritu de Píndaro, sus pensamientos profundos, sus recónditas sentencias, toda la ordenada serie de sus ideas y expresiones».

Berguizas es uno de los primeros escritores en quienes la crítica *interna*, histórica y filosófica comienza á sobreponerse á la crítica formalista y externa. Lo que vale y significa esto, sólo se comprende cotejando el discurso de nuestro bibliotecario con el *Curso de Literatura* de La Harpe, ó con cualquier otro de los mejores tratados de literatura que entonces se escribían en Francia. La crítica española fué de las primeras en desagraviar á la gran sombra de Píndaro. Y atendiendo al conjunto de sus ideas, bien puede decirse que Berguizas formulaba en España la teoría del nuevo clasicismo, mientras que Andrés Chénier, casi ignorado de sus contemporáneos como poeta, le llevaba á la práctica en las primeras poesías verdaderamente líricas

[1] *Píndaro en Griego y Castellano.* Tomo I (único publicado). *Obras Poéticas de Píndaro en metro castellano, con el texto Griego y notas críticas por D. Francisco Patricio de Berguizas, Presbítero, Bibliotecario de S. M. Madrid, en la Imp. Real, 1798.* 8.º: 104 páginas ocupa el *Discurso Preliminar.*

y verdaderamente griegas que conoció Francia.

Análogos méritos y quizá mayor profundidad de pensamiento arguyen los dos discursos sobre la tragedia y la comedia antigua y moderna que leyó el escolapio madrileño D. Pedro Estala en su cátedra de Historia Literaria de los Reales Estudios de San Isidro, y antepuso después á sus traducciones de Sófocles y de Aristófanes. Hay en estos discursos verdaderas adivinaciones y un modo de crítica enteramente moderno. El autor hace alarde de apartarse de los pesados comentarios que algunos gramáticos hicieron sobre la Poética de Aristóteles, torciendo la autoridad del gran filósofo á sus opiniones absurdas, y *cargando el arte dramático de reglas arbitrarias que sólo sirven para impedir los progresos del ingenio.* Predecesor del moderno trascendentalismo en oposición á la crítica *formal* de los preceptistas, emprende examinar el drama griego en su íntimo enlace con la religión é instituciones sociales del pueblo ateniense, y busca las ideas fundamentales encerradas en aquel teatro, que para él son dos: el *dogma de la fatalidad* y el principio de la *libertad democrática.* Puede decirse, y con razón, que Estala exageró este último elemento, empeñándose en dar á las tragedias griegas una finalidad directa, moral y política, que las más veces no tienen, y ver en ellas otras tantas lecciones contra la tiranía; pero algo se le ha de perdonar al que pone por primera vez la planta en un camino nunca hollado é inaugura un nuevo modo de juzgar las producciones artísticas. De todos mo-

dos, es indudable que Estala va muy fuera de lo justo cuando se empeña en aplicar su teoría al *Edipo*, y no ver en el mísero rey de Tebas más culpabilidad que el título de *tirano* que lleva, como si este título envolviese en la mente de Sófocles ninguna calificación deshonrosa.

Pero dejando aparte esta primera tesis del discurso, fundada evidentemente en un error histórico y quizá gramatical, no cabe tampoco disimular que, así como Estala se adelantó á Guillermo Schlegel y á todos los restantes críticos románticos en señalar la importancia estética del principio de la fatalidad, así incurrió como ellos, y aun más que ellos, en una falsa manera de interpretar este dogma, que él confundía con la necesidad ciega, mientras que en Sófocles envuelve tan profundas lecciones de justicia expiatoria, y viene á ser un como esbozo imperfecto de la idea de Providencia.

Y salvos estos yerros, entonces inevitables en el estado rudimentario en que se hallaba el estudio de la simbólica y de las ideas religiosas de los antiguos, no hay que escatimar á nuestro escolapio el lauro que de justicia merece, no sólo por haber acertado en lo principal, sino por haber establecido la valla infranqueable, la diferencia, no de especie, sino de substancia, que separa al teatro helénico de todos los demás teatros, y mayormente de aquellos que se dan por imitadores suyos, siendo verdaderos teatros modernos, con méritos y desventajas propias, de todo punto independientes de esa supuesta imitación,

la cual nunca podía recaer sino sobre lo más externo y menos esencial del teatro antiguo, sobre el *argumento*, que tenía un valor muy secundario en un arte donde no se perseguía un interés de novelesca curiosidad ni una vana ilusión escénica, donde los asuntos eran conocidos de todos los espectadores, donde la poesía tenía un carácter tan poderosamente lírico, y donde el coro, ocupando continuamente la escena, era el centro verdadero de la representación, mucho más que los protagonistas.

Todas estas cosas, que hoy son del dominio general de la crítica, pero que entonces no veía ni entendía casi nadie, las vió y comprendió Estala con lucidez maravillosa, y después de probar que la tragedia griega era un *acto religioso*, una representación completamente ideal, sostenida en alas de la música y extraña á la grosera imitación de las cosas de este mundo terrestre, dedujo que, siendo extraños nosotros á tales ideas y á tales instituciones, era un absurdo querer transplantar la tragedia griega, por más que ella, considerada en sí, dentro del país y de la raza donde nació, fuese uno de los modelos más acabados de perfección que ha producido el espíritu humano en las artes.

En concepto de Estala, «la tragedia antigua y la moderna son dos especies muy distintas: se diferencian en sus caracteres más principales». Lejos de él formar proceso, como lo hizo Guillermo Schlegel, á la *Fedra* de Racine, porque su autor se alejó voluntariamente de las huellas de Eurí-

pides. Estala, superior en esto, como en otras cosas, al crítico germano-francés, reconoce y confiesa de buen grado que las bellezas de Racine son propias suyas, y que precisamente lo que tiene de admirable la *Fedra* es lo que tiene de drama moderno, el conflicto entre la pasión y el deber. «El amor de Fedra en Eurípides y en Séneca es un castigo de los dioses, una pasión fatal á que no ha podido resistir; en Racine es una pasión humana, que Fedra ha concebido por causas naturales.... Hipólito es el protagonista en Eurípides y en Séneca; Fedra lo es en Racine, y esto hace variar todo el plan.... ¿Y por qué estos cambios en Racine? La verdadera respuesta es porque así lo exigía la nueva tragedia.... De igual modo, si en vez de la *Ifigenia* de Racine se representase una traducción fiel de la *Ifigenia* griega, sería intolerable».

No necesito hacer notar á mis lectores en qué consiste la superioridad de Estala sobre Guillermo Schlegel. El ayo de los niños de Mad. Staël quiere sustituir una idolatría literaria á otra, un convencionalismo amanerado á otro amanerado igualmente. ¿Qué ganaba la crítica moderna con esta vana satisfacción de antipatías nacionales? Pero ganaba mucho con que de una vez para siempre se entendiese que entre la escena griega y la escena moderna mediaban abismos, sin que esto implicase nada en pro ni en contra de la una ni de la otra; que tenían que aplicárseles criterios distintos, subordinados (es verdad) al superior criterio de la belleza; que la tragedia griega era

admirable pero no imitable, y que todas las *Fedras*, *Ifigenias*, *Edipos* y *Andrómacas* modernas ganarían mucho en la estimación de la crítica si se prescindía de sus títulos y se las consideraba como dramas novísimos, inspirados por el genio de los pueblos cristianos.

Pero Estala va más allá : no se detiene en las cuestiones históricas, sino que muestra la falsedad radical de los principios de estética dramática y estética general, que en su tiempo dominaban. Ataca con singular encarnizamiento las rastreras interpretaciones del principio de imitación, «que á fuerza de analizar, y de querer reducir las imitaciones á los originales, aniquilan las bellas artes».... «¿Y qué ha resultado de este principio tan absurdo? De él ha nacido aquella voz insensata y quimérica de *ilusión :* se pretende hallar ilusión en la pintura, ilusión en la escultura, y mil ilusiones en la dramática. ¿Pero cuándo las bellas artes han pretendido, ni pueden prometer esa ilusión?.... Un escultor, si quisiese aspirar á causar ilusión, sería muy necio en fatigarse sobre un mármol: escogería la materia más dócil al cincel, y con el colorido y otros adornos, podría hacer pasar por objeto real la imitación. ¿Pero quién sería tan insensato, que prefiriese una figura de cera con colorido y ojos de cristal á una estatua de mármol ó de bronce?»

Reconocemos aquí, íntegras y sin mezcla, las ideas de Arteaga, no menos que en la importancia concedida á la destreza del artífice y en el sistema de la *convención tácita*. Pero Estala

tiene el mérito de haber aplicado estas ideas al teatro, fundando en ellas su polémica contra las unidades. «Ningún espectador sensato puede padecer ilusión, ni por un momento, en el teatro; sabe que ha ido á ver una representación, no un hecho verdadero; lo material del edificio, los mismos espectadores le están continuamente advirtiendo esta verdad.... En suma: son tantas las circunstancias indispensables en el teatro que destruyen la ilusión, que nadie puede padecerla, á no tener su cabeza como la de aquel loco, de quien cuenta Horacio, que en el teatro vacío creía asistir á representaciones teatrales.... No es menos cierto que, aunque fuese posible la ilusión, debía desterrarse del teatro, porque en tal hipótesis, no sería una diversión sino un tormento.»

Estala sustituye al grosero principio de la *ilusión* el de la *simpatía*, y funda en él la teoría de los afectos trágicos, conforme á aquellos versos de Horacio:

> «Format enim natura prius nos intus ad omnem
> Fortunarum habitum...........»

y funda la simpatía en el amor de nosotros mismos que nos reconocemos como seres débiles y necesitados de ajeno auxilio. «Por esta causa nos son tan dulces las lágrimas que derramamos en el teatro.... lo cual no sucedería si fuesen efecto de la ilusión, antes nos avergonzaríamos de que el poeta y el actor nos hubiesen engañado en tanto extremo.»

De todo lo cual deduce Estala que *la imitación*

es absolutamente distinta de la verdad, y que, por consiguiente, «las bellas artes, ni aspiran, ni deben, ni pueden aspirar á causar ilusión, siendo la tal *ilusión* una quimera, un parto monstruoso de la más profunda ignorancia de los principios, un absurdo de que no se halla rastro en la antigüedad, y un manantial fecundo de errores».

¿Qué había de pensar Estala de los cánones *de lugar* y *de tiempo*? Sin vacilar un momento, los declara *ridículos*, y va demostrando: 1.º, «que las reglas de la tragedia antigua no se pueden aplicar á la moderna»; 2.º, que la unidad de lugar no se encuentra ni enseñada, ni practicada en la antigüedad; 3.º, que Aristóteles no prescribió la unidad de tiempo como regla invariable y esencial; 4.º, que una ú otra, ó las dos á la vez, aparecen conculcadas en las *Euménides* y en el *Agamenón* de Esquilo, en las *Traquinias* y en el *Ayax* de Sófocles, en el *Hércules Furioso*, en la *Ifigenia* y en la *Andrómaca* de Eurípides, en casi todas las comedias de Aristófanes y en algunas de Plauto [1].

Toda esta polémica se resuelve, como no podía menos, en un elogio relativo de la comedia española, «que dió al teatro moderno su verdadero carácter». «Es preciso confesar que, á no ser por nuestros dramaturgos, quizá estaríamos sufriendo todavía la frialdad y languidez de las pretendidas imitaciones del griego.... Las comedias españolas son irregulares como la misma natura-

[1] En esta parte Estala puso á contribución el *Extracto de la Poética de Aristóteles*, escrito por Metastasio.

leza, á quien imitan en esto y en la fecundidad: son semejantes á una espesa floresta, donde la naturaleza hace ostentación de sus tesoros: «el arte puede formar de ella jardines arreglados; pero sin sus ricas producciones todo artificio sería vano». Y se lamenta de que Corneille no hubiese explotado todavía más á los españoles, y que, torciendo la natural tendencia de su ingenio, se hubiera empeñado en sujetarse á las trabas clásicas de las unidades y de los cinco actos. ¿Qué cara pondría Moratín, que por estos días era amigo del P. Estala (si bien no duró mucho tiempo en tal amistad, por ser Moratín hombre de pocos amigos), al leer en este discurso la negación más absoluta de la regularidad glacial que sostenía el intolerable *Don Pedro* de *El Café?*: «*Como la doctrina de las unidades es tan fácil de aprender, no ha quedado pedante que no la sepa de coro, y á esta miseria han dado en llamar reglas del arte.... pero el pueblo, á quien no se alucina con sofisterías, se ha empeñado en silbar todas estas arregladísimas comedias ó tragedias y en preferir á ellas las irregularidades y defectos de Calderón, de Moreto, de Solís, de Roxas y de otros infinitos ignorantes que tuvieron la desgracia de no saber el gran secreto de las unidades*».

El discurso *sobre la Comedia* es más histórico y contiene menos doctrina que el anterior; pero está informado por el mismo espíritu crítico, á cuya luz penetra Estala en la esencia del arte *aristofánico*, considerándole en su relación política, y legitimando la *saludable* libertad y atrevimiento de

sus censuras personales, como indispensables en un régimen democrático. Por eso cesaron en cuanto el gobierno de Atenas se transformó en oligarquía, siendo ésta, según Estala, la causa verdadera del tránsito á la comedia nueva. ¿Hubo verdadero teatro en Roma? Estala opina que sí, pero no donde generalmente se le busca, es decir, en las imitaciones del griego, sino en las *fábulas pretextas* (que debían de ser, según él, una especie de *comedias heroicas*). Recorriendo rápidamente la historia de los diversos teatros, encuentra ocasión de reducir á la nada las presuntuosas aserciones de Nasarre, haciendo contra él la defensa del verdadero teatro español: «Lope de Vega, diga lo que quiera el pedantismo y la preocupación, sacó de las mantillas nuestro teatro, ennobleció la escena, introduxo la pintura de nuestras actuales costumbres.... Aquellas comedias deben de tener esas bellezas originales que, á pesar de los defectos, hacen inmortales las obras de ingenio, como sucede con los poemas de Homero; pues todos los días las vemos repetir en el teatro, y aunque nos ofenden sus defectos, nos deleytan incomparablemente más que esas comedias arregladísimas y fastidiosísimas, que apenas nacen, quedan sepultadas en eterno olvido.... Yo de mí confieso que la experiencia propia me ha obligado á respetar á los que con ligereza juvenil despreciaba algún día [1].»

[1] *Edipo Tirano. Tragedia de Sófocles, traducida del Griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna, por D. Pedro Estala, presbítero. Madrid*

En 1786, el P. Estala, oculto con el nombre de su barbero D. Ramón Fernández, comenzó á publicar una colección de antiguos poetas castellanos, con plan mucho más amplio que el seguido en el *Parnaso Español*, porque Estala se proponía reproducir íntegras las obras de todos nuestros poetas líricos de primer orden, y hacer al fin una selección de los restantes. Sólo los seis primeros tomos de la colección (en que figuran las *Rimas* de ambos Argensolas, Herrera y Jáuregui) fueron coleccionados por Estala. En los restantes, que llegaron hasta el número 20, intervinieron muy diversas ma-

en la imprenta de Sancha, año de 1793. 8.° El *Discurso* ocupa 50 páginas.

—*El Pluto, comedia de Aristófanes, traducida del Griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna.... En Madrid, en la imprenta de Sancha, 1794.* El *Discurso* preliminar llena 46 páginas.

En la *Continuación del Memorial Literario*, tomo XI, página 109, se insertaron unas *Reflexiones críticas sobre la tragedia de Edipo Rey, escrita por Sófocles, y sobre el discurso preliminar con que la publicó su traductor el S. D. P. E., por F. N. de R.* (iniciales, según creo, del escolapio P. Navarrete, puesto que dice «Estala y yo somos de una ropa.»)

El encubierto censor acierta en sostener que el nombre de *Tirano* no se aplica á Edipo en son de menosprecio, y que no fué de ninguna manera el objeto de aquella tragedia inculcar el odio al gobierno monárquico. Pero muestra la más absoluta ignorancia en cuanto al carácter lírico de la tragedia griega, queriendo juzgarlo todo por principios de verosimilitud material, y por el tipo de la tragedia francesa.

¡Cuán superior es el criterio de Estala! En las notas de su traducción *(Vid.* pág. 57) se lamenta de que los trágicos modernos hayan corrompido la sencillez griega, sustituyéndola un lenguaje hinchado, por haber perdido en todo el gusto de las gracias naturales.

ños, no todas igualmente doctas. La mayor parte de los autores salieron ya sin prólogos, exceptuando el *Romancero*, la *Conquista de la Bética* y los *Poetas de la escuela sevillana*, que tuvieron la buena dicha de ser ilustrados por Quintana, el cual hizo allí los trabajos preparatorios de su futura colección selecta.

Entre los prólogos de Estala, que son los más extensos, merece singular elogio el de las *Rimas* de Herrera, como protesta enérgica contra el prosaismo del siglo XVIII, y reacción violentísima, quizá extremada, en favor del lenguaje poético herreriano, con sus artificios y todo. Puede decirse que en este prólogo bebió entera su doctrina la moderna escuela poética sevillana, que no había empezado á constituirse ó á dar muestra de sí cuando Estala escribía. La pompa, la grandilocuencia, la sonoridad y el énfasis del lenguaje podían envolver, y de hecho envolvían, graves peligros, que luego se vieron manifiestamente; pero nadie se atreverá á culpar á Estala ni á los de la escuela de Sevilla por haber extremado una reacción que, en el miserable estado de nuestra poesía lírica, había llegado á ser de necesidad absoluta. Á este movimiento en favor del estilo poético distinto de la prosa, debe nuestra poesía los magníficos versos de Quintana y de Gallego, y algunos de Lista, de Arjona y de Reinoso. Y á la sólida disciplina de humanistas como Berguizas y Estala hay que atribuir en buena parte esta restauración de la gran poesía lírica, que parecía muerta y enterrada bajo el peso de las insulsas

y glaciales composiciones de los Salas, Olavides, Escoiquiz y Arroyales. En concepto de Estala, «los verdaderos poetas líricos rompen, á manera de un torrente impetuoso, todos los diques que suele oponer un rígido preceptista, y para mostrar los nuevos mundos que van descubriendo en su vuelo rápido, no pueden guardar aquel escrupuloso método que se exige del que escribe á sangre fría: en estos momentos, que aun en los grandes poetas suelen ser raros, de ninguna otra cosa se cuidan menos que del método y riqueza, exactitud en las ideas y en las palabras: en tal situación, Píndaro

> «....... Per audaces nova dithyrambos
> Verba devolvit, numerisque fertur
> Lege solutis.........»

El haber emancipado las formas líricas de la servidumbre del espíritu razonador, utilitario y prosaico, y el haber sentado las bases de una nueva crítica dramática, idéntica en substancia á la que hoy seguimos, bastan para que el nombre de Estala deba ocupar uno de los primeros lugares en la historia de la crítica española. Por cierto que M. Patín, que en sus tan útiles *Estudios sobre los trágicos griegos* se cree obligado, hasta con prolijidad nimia, á mencionar todo opúsculo francés ó alemán relativo á su asunto, ni un recuerdo consagra á los discursos de Estala. Verdad es que ni Estala ni la cultura española pierden nada con esta injusticia, del género de tantas otras á que nos tienen acostumbrados los

críticos de ultra-puertos, aun los más doctos y sensatos. Libro castellano es como si no existiera, ó como si estuviese escrito en el dialecto de las islas de Otahití. Resignémonos, y escribamos para nosotros solos, que quizá así conservaremos un resto de originalidad.

Estala, sin pertenecer propiamente á la escuela salmantina, en la cual se educó, ni tampoco al grupo de Moratín, á quien admiraba cordialmente, pero cuyo carácter le era antipático [1], ejerció sobre el gusto de Moratín y de Forner, que por la noche se reunían en su celda, una verdadera autoridad crítica y censoria, de la cual han quedado vestigios. Forner se sometió dócilmente á las correcciones que hizo su amigo en la comedia de *El Filósofo Enamorado* antes de representarse; y en cuanto á Moratín, el hecho siguiente, referido por Hermosilla en el *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, muestra bien que ni siquiera discutía sus correcciones. Cuando escribió *La Sombra de Nelson* por encargo del Príncipe de la Paz, llevósela á Estala: oyó éste atentamente la lectura, y sólo corrigió dos epítetos: el de *sonora* dada á la tempestad (reminiscencia virgiliana), y el de *hinchados* á los cadáveres. Sin replicar, tomó Inarco la pluma, y sustituyó al primero *hórrida* y al segundo *desnudos*, tal como hoy lo leemos en el texto impreso. Sólo dos autoridades críticas res-

1 En una de sus cartas á Forner, llega á decir que *odiaba á Moratín*. Sin embargo, vivió con él en Valencia, y casi le mantuvo en 1813.

petó Moratín en su tiempo, la de Estala y la del P. Arteaga. Á Arteaga no le gustó la comedia de *El Tutor*: Moratín escribió en su diario *non placuit*, y quemó inmediatamente la comedia, de cuyas cenizas salió probablemente el incomparable *Sí de las Niñas*.

Con talentos muy inferiores á los de Berguizas y Estala, coadyuvaron por aquellos días á mantener la tradición del clasicismo puro varios helenistas nada poetas, tales como D. Ignacio García Malo, que tuvo el mérito de imprimir antes que otro alguno una traducción castellana de la *Iliada* en 1788, los hermanos Canga-Argüelles, que desde 1795 á 1798 publicaron traducidos la mayor parte de los líricos griegos, y finalmente el célebre orientalista D. José Antonio Conde, que por los mismos años imprimió versiones, generalmente infelices, de Anacreonte, de los Bucólicos y del poema de Muséo, sin otras muchas (de Calímaco, Tirteo, Hesiodo, etc.) que dejó inéditas.

Otros elementos extraños y aun exóticos venían, de vez en cuando, á enriquecer la poesía castellana. El mismo Conde, y esta vez con más poesía de dicción, iba poniendo en nuestra lengua gran número de versos árabes, con los cuales enriquecía la historia de la dominación de aquella raza en nuestro suelo, obra que le ocupó largos años, y que sólo vió la luz, después de su muerte, en 1820. Estas traducciones suelen ser menos infieles que otras cosas de la historia de Conde (hoy tan generalmente desacreditada), y las hay fáci-

les y graciosas, y de verdadero espíritu poético. Dejó otras muchas, que no se imprimieron, como tampoco una disertación sobre el influjo de la poesía árabe en la castellana: materia en que él iba tan fuera de camino como el mismo abate Andrés. También puede hacerse alguna mención del conde de Noroña, que tradujo el discurso de Wiliam Jones sobre la poesía de los orientales, y publicó un tomo de *Poesías Asiáticas* (árabes, persas y turcas), traducidas, no directamente de los originales, sino de otras versiones inglesas. En el breve prólogo que las puso, habla con mucho desdén de las *insulsas filosóficas prosas rimadas venidas de allende los Pirineos*, y se muestra, por el contrario, muy admirador del *fuego é imágenes pintorescas* de los poetas orientales que traduce. Uno de ellos es el persa Hafiz, de quien traslada hasta treinta y seis *gazelas*, con bastante animación y brío, muy superiores á las que mostró nunca Noroña en sus versos originales [1].

Comenzaba á sentirse también la influencia de la poesía inglesa y alemana, no por cierto en sus producciones más originales y características, pero sí en aquellas que habían obtenido admiradores entre los franceses, y que no chocaban de un modo violento con las ideas y gustos literarios dominantes. Así y todo, alguna novedad y extrañeza traían consigo estos poetas septentrionales, y la imitación de ellos bastó á imprimir cierto carácter

[1] Las *Poesías Asiáticas* no se imprimieron hasta 1833; pero estaban traducidas mucho antes, y el traductor pertenece á la escuela del siglo XVIII. Falleció en 1815.

de novedad á algunos versos de Meléndez y Cienfuegos. De los poetas clásicos ingleses anteriores al siglo XVIII, sólo Milton era conocido y admirado y aun traducido, aunque generalmente por fragmentos. Sabemos que Luzán había hablado de él con elogio, quizá por vez primera. Velázquez, en los *Orígenes de la poesía castellana*, menciona ya una traducción del *Paraíso Perdido* en que se ocupaba el granadino D. Alonso Dalda, y añade: «Esta es la única traducción que tenemos del inglés». La especie es curiosa, por haber sido escrita en 1754, y porque da á entender cuán raro era todavía el conocimiento de la lengua inglesa. Pero en tiempo de Carlos III, y sobre todo de Carlos IV, creció mucho la afición á ella. Gran parte de los Jesuítas expulsos dan muestras de conocerla. Arteaga se refiere á una traducción de Milton, hecha por D. Antonio Palazuelos, de quien poseo otra del *Ensayo sobre el hombre*, de Pope (Venecia, 1790), en estilo sumamente escabroso y lleno de neologismos. Más adelante Jove-Llanos vertió el primer canto del *Paraíso Perdido*, y Hermida y Escoiquiz todo el poema, menos infelizmente el primero que el segundo, pésimo y desmayado versificador, de tan mala memoria en las letras como en la política. Pero los poetas predilectos fueron, aquí como en Francia, los filosóficos, descriptivos, sentimentales y didácticos: Pope, Thompson, Young y el suízo alemán Gessner. *Las Estaciones del año* de Thompson fueron puestas en verso castellano por el presbítero D. Benito García Romero,

y se hizo de ellas linda edición en 1801, con dedicatoria al Príncipe de Asturias. Escoiquiz tradujo todas las obras de Young, y el abate Cladera su poema del *Juicio Final*, y otro anónimo sus *Noches*, intitulándolas *Lamento Nocturno*. La *Quicaida* del conde de Noroña, el *Imperio de la Estupidez* de Lista (imitación de la *Dunciada*), el *Mesías* de Blanco y otros muchos poemas que pudiéramos citar, acreditan cuán grande fué el estudio que se hizo de Pope, y la tendencia que había á imitarle y aun á plagiarle. Los *Idilios* de Gessner, y sus poemas de *El Primer Navegante* y *La Muerte de Abel* fueron también muy leídos en descuidadas traducciones anónimas, y hechas *por tabla* (1796). Pero nada igualó al ruído que hicieron los falsos poemas ossiánicos, de los cuales simultáneamente se emprendieron diversas traducciones, v. gr., la del *Fingal* y el *Temora*, hecha por Montengón, no del original, sino de la versión italiana de Cesarotti, la cual resulta más elegante y poética que el texto de Macpherson: la del abogado vallisoletano Ortiz; la del abate Marchena, de la cual sólo restan fragmentos muy notables, y superiores á todo lo que él versificó, y últimamente la del *Minona* y el *Temora*, juvenil trabajo de D. Juan Nicasio Gallego, omitido, ignoro por qué motivo, en la colección académica de sus versos, pero incluso en la de Filadelfia. De las traducciones de obras dramáticas se hablará más adelante. Y en materia de novelas, no parece inoportuno consignar la existencia de una traducción directa del *Werther* de Goethe, en 1803, y de

un pésimo remedo que, con el título de *Seraphina*, publicó en seguida D. José Mor de Fuentes, escritor aragonés, tan docto como estrafalario, dado á cosas nuevas y sabedor de muchos idiomas.

Todas estas tentativas, por raquíticas y desmedradas que parezcan, no podían menos de modificar de alguna suerte el carácter de nuestra literatura de fines del siglo XVIII, haciéndola cada día más europea y cosmopolita, y llevándola por nuevos rumbos, que no eran enteramente los del clasicismo francés, por más que de Francia nos hubiesen llegado también los nuevos modelos. Donde esto se advierte más es en el segundo período de la escuela salmantina. Ya hemos visto que los poetas de la primera generación, como Iglesias y Fr. Diego González, no habían hecho más que seguir las corrientes de la antigua lírica española, hasta con verdadero servilismo y ausencia de genio propio. Meléndez comenzó como ellos, y hay en sus primeros versos perfectas imitaciones de Fray Luís de León, de Villegas, del Bachiller La Torre y de otros muchos del mejor tiempo. Pero luego cambió de dirección, movido principalmente por las exhortaciones de Jove-Llanos, que le convidaba sin cesar al cultivo de la poesía elevada, y le retraía de los asuntos pastoriles, amatorios y anacreónticos que habían sido las primicias de su numen. Meléndez tomó al pie de la letra el consejo, y aunque nunca abandonó del todo su antigua manera, cultivó al mismo tiempo, con notable flexibilidad de ingenio, otras muy diversas, levantándose alguna vez á las regiones

de la poesía más elevada, digan lo que quieran los que, por no haberle estudiado nunca en conjunto, se resisten á ver en él otra cosa que el dulce y algo empalagoso Batilo de los primeros tiempos, y no el estético poeta de la grandiosa oda *Á las Artes*, el poeta social y revolucionario de la *Despedida del anciano* y de la oda *Al fanatismo*; el poeta religioso de las suaves y fervientes odas *Á la presencia de Dios* y *Á la prosperidad aparente de los malos*; el que sin temor á las detracciones de los preceptistas elevó el romance á la majestad lírica en el suyo de *La Tempestad*, que se atrevió á llamar oda, con escándalo del bueno de Hermosilla; el autor de tantas otras cosas buenas y bellas, confundidas en los cuatro tomos de sus obras con el fárrago erótico y bucólico que desgraciadamente es lo único que se cita de ellas, si es que algo se cita.

Hay, sin embargo, en los versos de la segunda manera de Meléndez mucho que hoy nos desagrada: filosofismo hueco y declamatorio á estilo de aquel tiempo, y rapsodias humanitarias, vagas é incoherentes. Su mismo fiel discípulo Quintana lo reconoce y confiesa. Alguna culpa de esto tenían los libros en que Meléndez se inspiraba. Al imprimir en Valladolid (1797) el segundo y tercer tomo de sus *Poesías*, manifestaba su deseo de «poner nuestras musas al lado de las que inspiraron á Pope, Thompson, Young, Roucher (autor de un poema de *Los Meses*, hoy enteramente olvidado), St. Lambert, Haller, Cramer y otros célebres modernos». La derivación literaria de Meléndez está bien conocida, y todavía

resalta más cuando se leen sus cartas á Jove-Llanos (desde 1776 á 1779 [1]). Meléndez se dedicaba por entonces, al inglés «con ahinco y tesón indecible». Á cada paso habla del *inimitable Dr. Young*, con quien pasa *los ratos más deliciosos*, y todavía admira más á Pope, exclamando: «Cuatro versos del *Ensayo sobre el hombre*, más enseñan y más alabanzas merecen que todas mis composiciones». Todo su afán era hacer hablar á las musas españolas «el lenguaje de la razón y de la filosofía» [2].

Lo mismo pensaba el gran Jove-Llanos, varón de entendimiento grave y austero, nacido, como el de Forner, más para la verdad que para la belleza. Jove-Llanos no carecía de sentimiento estético, pero sentía otras artes mejor que el arte literario, y puede añadirse, aunque esto suene á paradoja, que era mejor poeta que crítico. En la poesía reflexiva, en cierto género de sátira, que es función social, oficio de magistrado aún más que creación poética, tiene ardor, elocuencia, y á veces un ímpetu casi lírico. Poseía la facultad preciosa de apasionarse contra el escándalo y la injusticia, y esta es la fuente primera de su inspiración, y la que en dos ó tres ocasiones le hizo gran poeta. Pero en el fondo, su inclinación á la poesía no era gran-

[1] Estas cartas han sido impresas en el tomo II de *Poetas líricos del siglo XVIII*, páginas 73 á 88.

[2] Hay mucha variedad de tonos en Meléndez. Los dos romances de *Doña Elvira*, por ejemplo, constituyen una verdadera leyenda romántica, que no parecería mal entre las del duque de Rivas. En algunas elegías, v. gr., la de *La Partida*, se inicia un género de poesía erótica enteramente moderna, y no falta de pasión ni de arrebato.

de. « Siempre he mirado la parte lírica de ella como poco digna de un hombre serio, especialmente cuando no tiene más objeto que el amor», dice en la dedicatoria de sus *Entretenimientos Juveniles* á su hermano. Estimaba la poesía como instrumento de reforma social, como vehículo de altos pensamientos morales y filosóficos, como medio indirecto de educación, más que como arte puro y libre. Creía de buena fe que los grandes asuntos pueden hacer grandes poetas; daba una importancia exagerada á la *materia* de los cantos, é intimaba gravemente á Fr. Diego González que asociase su musa á *la moral filosofía*, cantando las virtudes inocentes y los estragos del vicio; á Meléndez que arrojase el caramillo pastoril y aplicase á los labios la trompa épica, celebrando á Sagunto, á Numancia, á Pelayo, á Hernán Cortés y á no sé cuántos héroes más, como si estuviera en manos de nadie torcer su propia naturaleza, y como si el que nació para cantar amores pudiese á voluntad ser émulo de Píndaro ó de Homero.

En toda la crítica de Jove-Llanos impera la misma preocupación social y ética. Hacía muy poco aprecio del antiguo teatro español, y en su bella *Memoria sobre los espectáculos y diversiones públicas de España* [1], clama por el *destierro de casi todos los dramas que ocupaban nuestra escena*, y no sólo de los abortos estúpidos de los dramaturgos de su tiempo, sino también de

[1] Pág. 495 y siguientes del tomo I de la edición Rivadeneyra.

aquellos antiguos, justamente celebrados «por sus bellezas inimitables, por la novedad de su invención, por la belleza de su estilo, la fluidez y naturalidad de su diálogo, el maravilloso artificio de su enredo, la facilidad de su desenlace, el fuego, el interés, el chiste, las sales cómicas que brillan á cada paso en ellos». Todas estas virtudes literarias no bastaban á vencer á Jove-Llanos, aun reconociéndolas. Se lo vedaba *la luz de los preceptos, y principalmente la de la sana razón*, á cuyas luces encontraba aquellos dramas *plagados de vicios y defectos que la moral y la política no pueden tolerar.*

Á estos dramas quería sustituir otros «capaces de deleitar é instruir.... un teatro donde pudieran verse continuos y heroicos ejemplos de reverencia al Ser Supremo y á la religión de nuestros padres, de amor á la patria, al Soberano y á la Constitución; de respeto á las jerarquías, á las leyes y á los depositarios de la autoridad.... un teatro que presentara príncipes buenos y magnánimos, magistrados humanos é incorruptibles, ciudadanos llenos de virtud y patriotismo....»; un teatro, en suma, cuyo tipo debían ser *Los Menestrales* de su amigo Trigueros, obra que Jove-Llanos premió y puso en las nubes, llamándola «pieza de las mejores que se han producido para nuestro teatro, la más acomodada á nuestro genio y costumbres, y la más proporcionada al objeto y á las ideas del día»[1].

[1] Tomo II (edición Rivadeneyra de las *Obras de Jove-Llanos*, página 163).

Este erróneo concepto de la poesía ha trascendido á muchas obras de Jove-Llanos. Quería reglamentarla y convertirla en un ramo de administración ó de policía; lo esperaba todo de la eficacia de los concursos: con dos premios anuales de á cien doblones, una medalla de oro y la intervención de la Academia Española en la censura de todo drama, creía haber encontrado el específico para producir buenas tragedias y comedias, y hasta excelentes sainetes y tonadillas [1].

El buen sentido de Jove-Llanos templa, sin embargo, todas estas exageraciones. Por ejemplo, en la cuestión del teatro español, riñe su gusto individual con sus principios dogmáticos, y en ocasiones vence el primero y le hace confesar que «los dramas de Calderón y Moreto son hoy, á pesar de sus defectos, nuestra delicia, y probablemente lo serán, mientras no desdeñemos la voz halagüeña de las Musas» [2]. Pero cuando triunfaban sus preocupaciones de reformista de escuela y su rigidez de hombre de toga, no dudaba en llamar á ese mismo teatro *una peste pública*, y presentarle como prueba decisiva *de la corrupción de nuestro gusto y de la depravación de nuestras ideas* [3], acostándose al parecer de Nasarre, de Velázquez y de *El Pensador Matritense*, á quienes expresamente cita como grandes autoridades en la materia; y *escritores eruditos é imparciales*.

1 Tomo I, pág. 497.
2 Ib., pág. 490.
3 Ib., pág. 491.

Para él Lope de Vega es, como para el iracundo Nasarre, el que *sembró las semillas de la ruína de nuestra escena*, y uno de los *corrompedores del buen gusto* [1].

Y, sin embargo, ya hemos dicho que Jove-Llanos fué poeta, y lo fué, no sólo en sus sátiras y en sus epístolas, de cuya excelencia nadie duda, sino en su misma comedia de *El Delincuente honrado*, primera obra española digna de memoria en aquel género de tragedia ciudadana ó de comedia lacrimosa que aclimataron y defendieron en Francia La Chausée y Diderot, y que es, sin disputa alguna, el germen del drama moderno de costumbres. En este ensayo de la mocedad de Jove-Llanos (1774) hay calor de afectos verdaderos y simpáticos, efusión de alma, y hasta interés escénico, á vueltas de mucha declamación filantrópica enteramente ajena del teatro. Sólo teniendo un concepto del arte tan radicalmente falso como el que parece haber tenido Jove-Llanos, se concibe que escribiera un drama para impugnar una pragmática de Carlos III sobre desafíos. Y no es la menor prueba de su grande entendimiento el haber salido lucidamente de tan mal paso.

Una de las instituciones que más honran la memoria de éste insigne patricio, es sin duda el *Instituto Asturiano*, abierto en 1794 «para enseñar las ciencias exactas y naturales, para criar diestros pilotos y hábiles mineros, para sacar del seno de los montes el carbón mineral y para conducirle en nuestras naves á todas las naciones».

[1] Tomo I, pág. 3.

Pero como las teorías pedagógicas de Jove-Llanos tenían singular carácter armónico, no quiso excluir de aquella institución, que debía ser *de náutica y de mineralogía*, el cultivo de las artes del espíritu, sino, al contrario, enlazarle armoniosamente con el de las ciencias naturales, principal objeto del Instituto. Tal fué el tema de uno de sus discursos inaugurales, elocuente como todos, y lleno de sólidos principios estéticos. Jove-Llanos aspira á una cultura general y armónica «tanto tiempo ha deseada y nunca bien establecida en nuestros imperfectos métodos de educación». «¿Cómo no se ha echado de ver (exclama) que, troncado el árbol de la sabiduría, separada la raíz del tronco, y del tronco sus grandes ramas, y desmembrados y esparcidos todos sus vástagos, se destruía aquel enlace, aquella íntima unión que entre sí tienen todos los conocimientos humanos[1]?» El fin especial de la institución de Jove-Llanos excluía de ella las lenguas muertas y clásicas; ¿pero por eso había de privarse á los futuros pilotos y mineros de toda educación literaria? ¿No cabía una enteramente moderna? Jove-Llanos así lo deseaba, y por eso exclama: «¿Hasta cuándo ha de durar esta veneración, esta ciega idolatría, por decirlo así, que profesamos á la antigüedad?.... Lo reconozco, lo confieso de buena fe.... no, no hay entre nosotros, no hay todavía en ninguna de las naciones sabias, cosa comparable á Homero y Píndaro, ni á Horacio y el

[1] Página 331 del tomo I.

Mantuano; nada que iguale á Jenofonte y Tito Livio, ni á Demóstenes y Cicerón. Pero ¿de dónde viene esta vergonzosa diferencia? ¿Por qué en las obras de los modernos, con más sabiduría, se halla menos genio que en los antiguos, y por qué brillan más los que supieron menos? La razón es clara: *porque los antiguos crearon y nosotros imitamos, porque los antiguos estudiaron en la naturaleza y nosotros en ellos....* Si queremos igualarlos, ¿por qué no estudiaremos como ellos?.... Estudiad las lenguas vivas, estudiad, sobre todo, la vuestra: cultivadla, dad más á la elevación y á la meditación que á una infructuosa lectura, *y sacudiendo de una vez las cadenas de la imitación, separaos del rebaño de los copiadores, y atreveos á subir á la contemplación de la naturaleza....* ¿Queréis ser grandes poetas? Observad, como Homero, á los hombres en los importantes trances de la vida pública y privada, ó estudiad, como Eurípides, el corazón humano en el tumulto y fluctuación de las pasiones, ó contemplad, como Teócrito y Virgilio, las deliciosas situaciones de la vida rústica.»

Esta apelación á la naturaleza contra la tiranía de los modelos es el pasaje estético más notable con que tropezamos en los escritos de Jove-Llanos. Quería, á toda costa, educar el gusto, lo que él llama *el tacto de la razón, el sentido crítico,* en sus alumnos, y los invitaba á los goces intelectuales con frases dulcísimas y de una ternura verdaderamente paternal: «No, hijos míos: si algo sobre la tierra merece el nombre de felicidad, es

aquella interna satisfacción, aquel íntimo sentimiento moral que resulta del empleo de nuestras facultades en la indagación de la verdad y en la práctica de la virtud».

Como texto para esta enseñanza literaria que Jove-Llanos daba por sí mismo, formó un *Curso de humanidades castellanas*, que, comenzando por la Gramática general y prosiguiendo por la castellana, termina con unas *Lecciones de Retórica y Poética* y un breve *Tratado de Declamación*. Todos estos tratados son tan elementales, que sería injusticia tomarlos como expresión fiel y cabal de la preceptiva de Jove-Llanos. Profesaba éste en filosofía un sensualismo mitigado, una especie de tradicionalismo, del cual no faltan vestigios en su *Poética*, que, por lo demás, no presenta ninguno de esos rasgos de originalidad que admiramos en Arteaga, en Estala ó en Berguizas. Es indudable que Jove-Llanos no miraba estas lecciones como un libro destinado á la imprenta, sino como cuadernos de clase para uso de sus discípulos, y así, más que hablar por cuenta propia, lo que hace es compendiar la doctrina de Blair y demás preceptistas entonces en boga. Véase, por ejemplo, su teoría *del sublime:* «Sublime es todo lo que hace en nosotros la impresión más fuerte, por razón de que siempre envuelve un sentimiento profundo de admiración ó respeto, nacido de la grandeza ó terribilidad de los objetos por sus circunstancias y caracteres». Le divide en *sublime de imagen* y *sublime de sentimiento*, y distingue con bastante claridad lo su-

blime de espacio, lo sublime de tiempo, lo sublime divino y lo sublime moral. Considera toda sublimidad bajo el aspecto dinámico, y ve en la fuerza y el poder el principal atributo, la calidad fundamental de lo sublime. Todas estas ideas son exactas y atinadas, pero algo superficiales, y penetran poco en el fondo del problema.

La definición que Jove-Llanos da de la poesía ha hecho bastante fortuna entre los tratadistas: «El lenguaje de la pasión ó de la imaginación animada, formado, *por lo general*, en números regulares». Confiesa que hay obras en prosa «que poseen los principales constitutivos de la poesía, que son la invención artificiosa y agradable y el lenguaje apasionado y en cierto modo numeroso», poniendo por ejemplo de ellas el *Telémaco* de Fénelon. Una de las ideas menos vulgares que encontramos en estas *Lecciones*, es la de que, en la infancia de la poesía, todos los géneros se confundían en una especie de poema único y complejo, que encerraba los gérmenes de todos los que luego fueron deslindándose. La teoría del *poema épico* es ya más elevada en Jove-Llanos que en Luzán ó en el P. Le Bossu, y la diferencia de los tiempos se hace sentir hasta en el lenguaje; pero el error fundamental permanece el mismo. Ya no se trata de instruir por medio de epopeyas á los reyes y capitanes de ejército, sino de *extender ideas acerca de la perfección humana*. El 89 había pasado por aquí [1].

[1] El Dr. D. Francisco Jarrín, catedrático de Retórica en el Instituto de Gijón, ha adicionado y comentado las *Lecciones*

En el *Reglamento para el colegio de Calatrava*, Jove-Llanos concede grande atención á los estudios de Humanidades; pero descartados del prolijo é impertinente fárrago de reglas menudas y reducidos á los principios universales de gusto, que deben ser expuestos al mismo tiempo que se lean los modelos. El plan que desarrolla es muy superior á cuanto entonces se conocía en España, y dentro del sistema clásico no puede imaginarse cosa más amplia y bien graduada. Excuso advertir que este reglamento (el mejor plan de estudios del siglo pasado) se quedó en el papel.

Jove-Llanos, que no había estudiado en Salamanca, sino en Alcalá, es contado generalmente entre los poetas de la escuela salmantina, por el gusto dominante en sus composiciones (consideraba á Fr. Luís de León como el primero de nuestros líricos), y por el influjo magistral y dogmático que ejerció en el desarrollo del numen de Fr. Diego González y de Meléndez. En la segunda manera de Meléndez están los gérmenes de la poesía de Cienfuegos, de Quintana, de Gallego, de Sánchez Barbero y otros de menos nombre.

Sánchez Barbero era grande humanista más bien que poeta: ha dejado versos latinos admirables [1], harto superiores á sus versos castellanos, en general muy descuidados. En su tiempo alcanzó notable fama de preceptista por sus *Prin-*

de Retórica y Poética de Jove-Llanos, de modo que puedan servir de texto. (Gijón, imprenta de Torre, 1879.)

[1] Hemos formado de ellos una colección, que algún día verá la luz pública.

cipios de Retórica y Poética, publicados en 1805. Este libro, como casi todos los libros didácticos, tiene mucho de compilación; pero Sánchez Barbero es un compilador inteligente y de buen gusto, que, entre las doctrinas de los tratadistas franceses, escoge las más adelantadas, inclinándose con especial predilección á Marmontel (á quien sigue literalmente en muchos puntos), y no desdeñando los incipientes estudios estéticos [1], todo lo cual saca su libro de la esfera de las Retóricas vulgares que él tanto afectaba despreciar. Procediendo de una manera ecléctica ó más bien sincrética, copia de Arteaga la doctrina de la Belleza, y de la *Enciclopedia* la definición del *gusto*, idéntica, por otra parte, á la que daban los estéticos ingleses, tan explotados por Diderot: «Facultad de distinguir pronta y seguramente en todo lo que puede ser bello ó feo, los caracteres de belleza ó de fealdad, sentir sus diferencias y graduaciones, y apreciarlas con exactitud». Claro es que el gusto así entendido, como una especie de sentido instrumental, no puede ser una cualidad física ni un mero instinto educable. Sánchez Barbero admite *reglas universales é invariables de gusto*, comunes á todos tiempos y naciones, y siguiendo literalmente á Filangieri, procura derivarlas del principio de la curiosidad, por medio de la siguiente fórmula: «Todos los hombres se deleitan en percibir gran número de cosas, en perci-

[1] Distinguió muy bien, siguiendo á Lessing y á Arteaga, la imitación *progresiva* de la poesía, y la imitación *estable* de la pintura.

birlas fácilmente, y, por decirlo así, de una vez». De aquí deduce Sánchez Barbero los preceptos relativos á la claridad, sencillez, orden, simetría, unidad, expresión, variedad, contrastes, y el principio no menos importante de la *sugestión*, esto es, de indicar rápidamente ideas que han de alcanzar su pleno desarrollo en el espíritu del lector ó del contemplador. Lo sublime, lo maravilloso, lo nuevo y lo inesperado se explica, en el sistema de Filangieri y Sánchez Barbero, por el placer de la sorpresa. El ruído que hizo este libro al tiempo de su aparición se justifica, no sólo por la sencillez del plan y lo selecto de la doctrina, sino por ser muy superior el concepto de la Retórica y la Poética que tenía Sánchez Barbero al de los preceptistas comunes. Para él la Retórica no era más que *la historia filosófica de las pasiones avivadas por la imaginación*. Su mérito está tanto en lo que suprime como en lo que añade. Por él desaparecieron de la enseñanza las *Chrías*, los *Tópicos* y demás repertorios de lugares comunes, y se redujo á límites razonables el estudio pueril y nimio de las figuras. Más atención dió á la doctrina del estilo, copiándola enteramente de Marmontel, Condillac y Du Broca. En la Poética sus atrevimientos no son muchos. Defiende con calor el verso suelto, y califica de *invención de bárbaros ó juego de niños* la rima. Acepta con repugnancia la prosa para los géneros familiares de Poesía (la fábula, el cuento, la comedia), pero la excluye enteramente de los más nobles y elevados. En la comedia aconseja

preferir los *caracteres generales*, y no detenerse en lo *cómico de opinión*, que tiene vida efímera, local y limitada. Acepta y recomienda la tragedia urbana como preferible á cualquiera otra, por encerrar un interés más directo para todas las clases sociales. Admirando, y no poco, á los trágicos franceses, los nota de amaneramiento, de monotonía y de más declamación que acción. Rechaza con buenos argumentos la unidad de lugar, pero acepta sin reparo alguno la de tiempo en toda su rigidez; esto es, circunscrita al tiempo material de la representación. Condena la *máquina* y lo maravilloso tomados de la mitología, y también lo maravilloso cristiano, como mezcla repugnante de lo humano y lo divino, dejando desnuda la poesía épica de todo género de elementos sobrenaturales, reducida al choque y contraste de las pasiones y á los obstáculos que va venciendo el héroe. No estima la poesía didáctica como verdadera poesía por el fondo, sino por los episodios, por las imágenes y por la dicción; ni admite la poesía descriptiva como género aparte, sino como un ornamento de todas las especies de poesía. El capítulo de la ópera está tomado enteramente de la *Enciclopedia*. En la parte histórica de nuestra literatura, suele incurrir en graves errores, suponiendo, v. gr., á Góngora *empapado en la lectura de los árabes* [1].

[1] Las excelentes condiciones didácticas de la *Retórica* de Sánchez Barbero, la han mantenido mucho tiempo en las aulas. Hay ediciones bastante modernas; v. gr.:

— *Principios de Retórica y Poética por D. Francisco Sán-*

Sánchez Barbero, Cienfuegos, Quintana y otros escritores del mismo grupo literario colaboraron en las adiciones al Blair, traducido por D. José Luís Munárriz, el cual apenas hizo más que poner su nombre en ellas. Dícelo Moratín con su habitual acrimonia contra los salmantinos: «Hallaron para esto un pobre hombre, que, ajeno de todo buen estudio, sin más prendas de literato que las de saber leer y escribir, tradujo del *francés (esto no es exacto)*, en jerigonza bárbara, lo que Blair había compuesto en inglés para los ingleses, y acudió al auxilio de sus amigos, á fin de suplir el gran vacío que resultaba en aquella obra relativamente á nuestra literatura. Esto proporcionó á sus colaboradores ocasión de lucir su crítica y su exquisito gusto, y aquel buen hombre se halló de repente convertido en un delicadísimo Aristarco, que, con una mano de hierro y otra de lana, dispensó á diestro y siniestro los arañazos y las cosquillas. No hay para qué decir.... cuánto dispa-

chez, entre los Árcades, Floralbo Corintio. 2.ª edición. Madrid, imp. de Norberto Llorenci, 1834.

— *Barcelona, 1840, imp. de Tauló.*

— *Principios.... ilustrados con notas y seguidos de un tratado de arte métrica, por D. Alfredo Adolfo Camus, profesor de dicha asignatura en la Universidad de Madrid. Madrid, 1845, imp. de Rivadeneyra y Compañía.*

— *Curso elemental de retórica y poética. Retórica, de Hugo Blair. Poética, de Sánchez. Textos aprobados por el Consejo de Instrucción Pública, ordenados, corregidos y adicionados con un tratado de versificación castellana y latina, por D. Alfredo A. Camus, profesor de la Universidad de Madrid, é individuo de la Academia Greco-Latina. Madrid, 1847, imp. de la Publicidad.*

— Id. Madrid, 1854, imp. de Peña.

rate amontonó en sus miserables adiciones.... Con el apoyo de sus fautores logró ver su obra transformada en libro elemental, de orden del Consejo (corporación que de todo entendía), el cual mandó que se aprendiese en las escuelas el buen gusto de Munárriz, como lo dice el Fiscal. En efecto, por tal autor se aprende á juzgar y á componer, siendo el resultado que la estudiosa juventud ha llegado á perder el tino con guía tan pérfida, y que el gusto de las buenas letras ha desaparecido de nosotros, y lleva camino de nó volver en mucho tiempo [1]».

En el mismo tono hablan siempre del infeliz traductor los amigos y secuaces de Moratín, especialmente Hermosilla y Tineo. Este último, que á todos excedió en la violencia, y que llevaba hasta el fanatismo sus opiniones literarias, llama al *Blair* castellano «el doctrinal poético de los Andreses» (recuérdese la epístola de Moratín á Andrés); y acusa á Munárriz nada menos que de «querer derribar por los cimientos nuestro acreditado Parnaso, y edificar otro novísimo, según los planes trazados por el maestro y los profesores de la nueva secta [2]».

El fundamento de estas acusaciones (en las cuales se mezclaban por mucho odios y renci-

[1] *Obras Póstumas* de Moratín, tomo III, pág. 13 (carta á D. Mariano y D. Pedro Nougués). Vid. en el mismo tomo, págs. 357 á 362, donde el mismo Moratín ha recopilado los principales defectos de Munárriz.

[2] Vid. *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la nueva era*, por D. José Gómez Hermosilla. París, 1855, imp. de Garnier, pág. 133.

llas personales de que hoy apenas nos damos cuenta) era el espíritu dominante en las *adiciones* á que dió su nombre Munárriz, espíritu, si no de detracción, á lo menos de menguado afecto hacia la poesía castellana del siglo de oro, y especialmente á lo que en ella procedía de imitación italiana ó latina, y, al contrario, singular predilección por la literatura francesa del siglo XVIII, por lo que pudiéramos llamar el *filosofismo* poético y revolucionario, de que comenzaban á ser intérpretes en España Cienfuegos y Quintana, á quienes, lo mismo que á su maestro Meléndez, se colmaba de elogios en aquel libro, hablándose, por el contrario, en términos harto fríos y con visible despego de las hermosas comedias de D. Leandro Moratín, al cual se hacen reparos muy extraños, v. gr., el de *inmoralidad*, por haber hecho recaer el asunto del *Café* en una familia desgraciada. Y como al mismo tiempo se ponían en las nubes las irrepresentables tragedias de Cienfuegos y *El Duque de Viseo* de Quintana, no es de admirar que la cólera de Moratín y de sus amigos estallase en los términos que hemos visto, y que se diesen á rebuscar gazapos en el trabajo de Munárriz, que los tenía en verdad, y de mucha cuenta. Sobre todo les enojó el absurdo de decir que la versificación castellana no debía aprenderse en Garcilasso, Jáuregui, Rioja, Arguijo, Lope y Quevedo, porque no limaron ni castigaron sus poesías y adolecen de mil desaliños, sino en Meléndez y en sus imitadores. Moratín compuso en venganza la *epístola á An-*

drés, poniendo á la vergüenza todos los neologismos de la escuela salmantina, en un centón de versos y frases, maliciosamente entresacados de Meléndez, Cienfuegos y Quintana. Y en una carta familiar ya citada, decía, mezclando la razón con la injusticia, y el amor á la literatura castiza con la satisfacción de sus ofensas privadas: «Yo, para escribir versos, según el género á que quisiera aplicarlos, estudiaría á Garcilasso, á Herrera, los Argensolas, Luís de León, Francisco de la Torre, Arguijo, Rioja, Lope, Valbuena y otros del siglo XVI y XVII, y en sus obras (separando á un lado lo que es defectuoso) hallaría el régimen, la propiedad, la gracia, la energía, la robustez, la abundancia, el giro poético y la armonía de la versificación. Nada de esto han hecho los jefes del moderno culteranismo: han estudiado de prisa, ó, por mejor decir, no han estudiado ni conocido los autores de Grecia y Roma; apenas emancipados de los nominativos, se han dedicado á la literatura francesa exclusivamente, sin cuidarse de cultivar la lengua con que los arrullaron en la cuna. Oyeron decir que en nuestros poetas (tomados en montón) se hallaban defectos considerables de juicio y de gusto, y tomaron el partido de no leerlos y despreciarlos, como si un español pudiese hallar en otra parte el lenguaje de las Musas. Con esta voluntaria privación empezaron á hilar versos y á filosofar en consonantes, supliendo el idioma patrio, que ignoraban, con otro que ni es francés ni castellano, ni esgüízaro, ni perte-

neciente á nuestro siglo, ni al de Berceo, porque de todo participa».

Estas diatribas tienen un interés meramente histórico, y no pueden hacer bajar un punto á Quintana de la primacía que obtiene entre nuestros líricos modernos. Moratín juzga aquí, no como poeta, sino como gramático apasionado. Los afrancesados solían ser muy españoles en la lengua, olvidándose de serlo en cosas más substanciales. Por otra parte, es injusticia enorme acusar de enemigo de nuestros poetas clásicos á Quintana, que dedicó la mayor parte de su juventud á la tarea de coleccionarlos y juzgarlos con verdadero amor y muy delicado sentimiento de sus particulares bellezas. Aun en esas adiciones del Blair, que como obra de muchas manos adolecen de desigualdades y contradicciones, no predomina, ni mucho menos, un criterio sistemáticamente hostil á las letras patrias. Quizá los peor tratados son los poetas líricos; pero en cuanto al teatro, hace Munárriz, ó quienquiera que llevase la pluma por él, concesiones que Moratín no hubiera hecho en ningún caso. Después de notar que nuestras aficiones dramáticas tienen más semejanza con las del teatro inglés que con las del teatro francés, disculpa á nuestros escritores cómicos por haber cedido al torrente de la costumbre, y opina como Nasarre, aunque por razones diferentes, que, «desechada la multitud de comedias disformes, tenemos aún bastantes que contraponer á las más escogidas del teatro francés». Aplaude en Lope y sus secuaces la pin-

tura fiel de las costumbres de su tiempo, y no quiere creer, con Luzán, que Calderón las haya idealizado. Los declara superiores en realismo á Plauto y á Terencio, y más verdaderos historiadores que la historia misma. En haber trasladado á otros países y á otros siglos las costumbres de España y de su tiempo, también les halla disculpa, puesto que escribían para su nación. En suma: puede contarse al traductor de Blair (como le contó Bölh de Faber) entre los defensores más ó menos vergonzantes de nuestro antiguo teatro, que nunca faltaron del todo en el siglo XVIII, aun dentro de los grupos más clásicos.

Cienfuegos, á quien sólo daña el haber expresado en una lengua bárbara concepciones generalmente elevadas y poéticas, había nacido romántico, y ojalá hubiese nacido en tiempos en que le hubiera sido posible serlo completamente y sin escrúpulos ni ambages. De la falsa posición en que le colocaba el conflicto entre su genialidad irresistible y la doctrina que él tenía por verdadera, proceden todas las manchas de sus escritos, donde andan extrañamente mezcladas la sensibilidad verdadera y la facticia, la declamación y la elocuencia, las imágenes nuevas y los desvaríos que quieren ser imágenes y son monstruosa confusión de principios inconexos. Todo se halla en Cienfuegos á medio hacer, y como en estado de embrión. El fondo de sus ideas es el de la filosofía humanitaria de su tiempo (que Hermosilla apellidaba *panfilismo)*: el color vago y melancólico delata influencias del falso Ossián y de Young. Pero hay

en todo ello un ímpetu de poesía novísima, que pugna por romper el claustro materno, y que da en vagos y desordenados movimientos signo indudable de vida. El que lee *la Escuela del Sepulcro* ó *la Rosa del desierto* se cree trasladado á un mundo distinto, no ya del de Luzán, sino del de Meléndez. Aquel desasosiego, aquel ardor, aquellas cosas á medio decir, porque no han sido pensadas ni sentidas por completo, anuncian la proximidad de las costas de un mundo nuevo, que el poeta barrunta de una manera indecisa. Sucedióle lo que á todos los innovadores que llegan antes de tiempo. La literatura de su siglo lo excomulgó por boca de Moratín y de Hermosilla, y los románticos no repararon en él porque estaba demasiado lejos y porque conservaba demasiadas reminiscencias académicas.

Todo lo contrario acaece con Quintana : llegó á tiempo : fué el poeta de las ideas del siglo XVIII, y por eso enmudeció dentro del XIX. Para encontrar en nuestra historia lírico igual ó mayor, es menester remontarse al siglo XVI, y no detenerse sino ante Fr. Luís de León. Pocos hombres han mostrado tanto como Quintana igualdad en su vida, en sus ideas, en sus propósitos y en sus discursos. Era un hombre todo de una pieza, así en lo político como en lo literario. De aquí proceden su imperfección y su grandeza. Tiene todos los errores y también todas las nobles aspiraciones de su siglo. Su larga vida le permitió conocer otras ideas y otros sistemas, pero jamás hicieron mella en su dura naturaleza. Él

mismo debía creerse anticuado, y por eso enmudeció como poeta desde 1829, como crítico y como historiador desde 1830. Y acertó en este retraimiento, que le dió en vida toda la consideración que se debe á los muertos gloriosos y á los vestigios imponentes de las construcciones de otra edad.

Quintana se mantuvo siempre fiel, no sólo á su educación filosófica, no sólo á todos sus errores históricos y preocupaciones políticas, de las cuales nunca quiso apartarse ni una tilde, sino á la poética que había aprendido en su infancia, y que no era otra que la poética clásica, tal como se entendía é interpretaba en Francia y en España á fines del siglo XVIII. Pero como en él vivía una grande alma de poeta lírico, tropezó por su camino con el clasicismo verdadero, no ciertamente con el de Horacio, cuya elegante y *curiosa* sobriedad le falta, sino con cierto género de poesía *civil*, que por la grandeza de los asuntos y de las ocasiones en que fué engendrada, por dirigirse, no al lector solitario, sino á masas de pueblo congregadas, y, finalmente, por estar ligada á los recuerdos de un período heroico, recuerda más que otra alguna poesía moderna los cantos de Píndaro y de Tirteo. No hay en los versos de Quintana, como hay en los de Cienfuegos, gérmenes de poesía romántica: á lo sumo pueden encontrarse en la fantasía del *Panteón del Escorial*, que bajo ciertos aspectos es de una belleza extraordinaria. Todo lo demás, ó es la expresión poética de la filantropía del siglo XVIII (como las odas *á la Imprenta,*

á la Vacuna, etc., etc.), ó es la explosión magnífica del sentimiento nacional, pero con las formas antiguas y consagradas. Como todo lo que lleva sello de originalidad y de grandeza parece levantarse sobre el medio en que nace, han creído algunos, confundiendo cosas harto distintas, ver en Quintana el primero de los poetas del siglo XIX. Nada más lejos de la verdad: Quintana, en lo bueno y en lo malo, es alumno del siglo XVIII, y el mayor poeta de él en España, como en sus respectivas naciones lo fueron Schiller, Alfieri, Roberto Burns y Andrés Chénier. También aquella edad tenía su poesía y sus poetas. En 1797 aparece firmada la oda de Quintana *á Padilla*, una de sus más audaces composiciones bajo el aspecto político; en 1798 la oda *al Mar*; en 1800 la oda *á la Imprenta*. Todo Quintana estaba ya en estas composiciones.

Hemos dicho ya que Quintana se educó en la más severa disciplina clásica. Sus más encarnizados adversarios, los Capmany, los Tineos, le acusan de graves pecados contra la pureza del habla, pero no de haber infringido ley alguna de las que entonces formaban el código del buen gusto. El caballo de batalla de la pobre crítica de Tineo y de Hermosilla era si sus cantos líricos debían llamarse *odas* ó *silvas* ó *canciones*, negándoles el primer nombre, porque generalmente no estaban en estrofas regulares. Quintana, como previendo esta cuestión pueril, no había querido darles nombre alguno.

En 1791 Quintana presentó á cierto concurso

de la Academia Española un ensayo en tercetos sobre las *Reglas del drama* [1]. La doctrina de este ensayo es la de Boileau en toda su pureza. Acepta el principio de *imitación* sin explicarle: pasa dócilmente por todo el rigor de las unidades:

> «Una acción sola presentada sea
> En sólo un sitio fijo y señalado,
> En sólo un giro de la luz febea»;

aconseja mezclar el gusto local con el interés universal y permanente: muestra su natural inclinación en preferir la tragedia, y dentro de la tragedia,

> «Siempre formas en grande modeladas»;

expresa en magníficos tercetos la admiración que siente por Racine y aún más por Corneille; condena ásperamente los horrores de Crébillon y de Du Belloy; considera la tragedia como lección solemne á pueblos y príncipes:

> «Que el trágico puñal con que lastima
> El pecho del oyente estremecido,
> *Verdades grandes y útiles imprima*»;

y da á Molière por tipo eterno y único de la comedia:

> « .... ¿Á tus pinceles
> Quién igualó jamás, pintor divino?»

Verdad es que al fin del *ensayo* se leen ciertos versos en loor de los antiguos dramáticos españoles, bastantes para probar que Quintana nunca

[1] Impreso por primera vez en la edición de las *Poesías* de Quintana, hecha en la Imprenta Nacional en 1821 (tomo II).

fué del todo insensible á sus bellezas, aun acusándolos de haber *desdeñado el arte:*

«Pudo con más estudio y màs cuidado
Buscar la sencillez griega y latina;
Y en ella alzarse á superior traslado.
Mas esquivó, cual sujeción mezquina,
La antigua imitación, y adulta y fuerte
Por nueva senda en libertad camina.
Desdeña el arte, y su anhelar convierte
Á darse vida y darse movimiento
Que á cada instante la atención despierte.
....
En vano austera la razón clamaba
Contra aquel turbulento desvarío,
Que arte, decoro y propiedad hollaba.
Á fuer de inmenso y caudaloso río,
Que ni diques ni márgenes consiente,
Y en los campos se tiende á su albedrío,
Tal de consejo y reglas impaciente,
Audáz inunda la española escena
El ingenio de Lope omnipotente.
....
Más enérgico y grave, á más altura
Se eleva Calderón, y el cetro adquiere,
Que aún en sus manos vigorosas dura.
.................................»

Á este criterio están arregladas las dos únicas tragedias de Quintana, notables tan sólo por la robustez y elocuencia de la dicción, y el *Pelayo* además por su sentido patriótico. *El Duque de Viseo*, imitación de un drama inglés de Lewis, se funda en una conseja fantástica, pero tratada clásicamente, y esta fué la mayor de las desgracias

de aquel poema. El mismo Quintana lo reconocía en 1821 [1]: «El sistema más abierto en que trabajan los autores ingleses y alemanes, autorizan las libertades, cubren las inverosimilitudes y agrandan las proporciones.... Reducir estas composiciones al rigor exacto de las reglas establecidas por los legisladores poéticos del Mediodía, es mutilarlas miserablemente, violentar su carácter y anonadar su efecto».

Quintana se dió á conocer desde muy temprano como crítico. Para estudiarle en tal concepto, no basta el tomo llamado con inexactitud *Obras completas*, que él mismo formó para la *Biblioteca* de Rivadeneyra. Sólo dos de los opúsculos de su mocedad figuran en ella, y ambos enteramente refundidos: la *Vida de Cervantes*, escrita para una edición del *Quijote* que hizo la Imprenta Real en 1797, y la *Introducción Histórica á la colección de poesías castellanas*, impresa en 1807, y adicionada luego con otro volumen y con importantes notas críticas en 1830. Pero fueron muchos más en número los estudios juveniles de Quintana, y para conocerle plenamente hay que acudir á los tomos 14, 16 y 18 de la *Colección de poetas castellanos* de D. Ramón Fernández (Estala), que contienen prólogos de Quintana á la *Conquista de la Bética* de Juan de la Cueva, á los *Romanceros y Cancioneros españoles*, á *Francisco de Rioja y otros poetas andaluces*, y, sobre todo, recorrer despacio la colección de las *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*,

[1] En la advertencia que va delante de estas tragedias.

importante revista que comenzaron á publicar Quintana y sus amigos en 1803, y que duró hasta 1805[1]. Todos estos escritos son sensatos,

1 *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes. Obra periódica: Madrid, en la oficina de D. Benito García y compañía, año de 1803 á 1805*: 6 tomos, 8.° Fueron los principales redactores, además de Quintana, D. Juan Álvarez-Guerra, D. Josef Folch, el abate D. Josef Miguel Alea, el médico D. Eugenio de la Peña, D. Josef Rebollo, D. Tomás García Suelto, el geógrafo D. Isidoro Antillón, el naturalista Lagasca y otros, que firmaban generalmente con iniciales. En muchos números hay versos de Tapia, G. Suelto, González Carvajal, Gallego, Marchena y otros. El periódico salía dos veces al mes.

Creo conveniente insertar la lista de los principales artículos de crítica que allí aparecieron.

De Quintana. Sobre *La Muerte de Abel,* tragedia de Legouvé, traducida por Saviñón.—*El Cid* de Corneille, traducido por G. Suelto.—Sobre la elegía de Sánchez Barbero á la muerte de la duquesa de Alba. — Obras del coronel Cadalso.—*La Mogigata* de Moratín.—Polémica con D. Juan Tineo sobre la misma comedia.—*Del idilio y de la égloga.*—Sobre las *Fábulas* de Iriarte.—Sobre la *Inocencia Perdida*, poema de Reinoso.—*El Reconciliador*, comedia de Demoustier, traducida por Enciso Castrillón.—*Principios de Elocuencia* del cardenal Maury.—Sobre la Rima y el verso suelto.—Polémica con Blanco (White) sobre la *Inocencia Perdida* de Reinoso.—Obras de doña María Rosa Gálvez.—Sobre las *Lecciones de Retórica* de Hugo Blair.—Sobre el tratado de los *Tropos* de Du-Marsais.

Del abate Alea. Comparación de las voces genio, ingenio, talento. (Define genio «el don de crear ó executar de un modo nuevo y original»; ingenio «la facultad de concebir con exactitud, y combinar con delicadeza y sutilmente»; talento «la disposición, la aptitud particular y habitual de concebir con facilidad, orden y claridad». La *creación ó invención* es el atributo del *genio*, no así del *ingenio*, ni menos del *talento*, que tampoco tiene la sutileza del *ingenio*. Las distinciones del abate Alea han sido generalmente aceptadas después, aunque no falta todavía quien tache con poca razón de galicismo la voz *genio*,

discretos, ingeniosos: arguyen fino discernimiento y verdadero gusto; pero no se trasluce en ninguno de ellos el menor conato de independencia romántica. En Quintana, como en Voltaire, contrasta la timidez de las ideas literarias con la audacia de otro género de ideas. La crítica de Quintana es la flor de la crítica de su tiempo, pero no sale de él, no anuncia nada nuevo. Tiene la ventaja que tiene siempre la crítica de los artistas, es decir, el no ser escolástica, el no proceder secamente y por fórmulas, el entrar en los secretos de composición y de estilo, el reflejar una impresión personal y fresca. Quintana no ahonda mucho en el espíritu de Cervantes, pero en su parte externa nadie ha elogiado mejor «aquel poema divino, á cuya ejecución presidieron las gracias y las musas». Ha juzgado bien á Corneille, pero sacrificando demasiado á Guillén de Castro, y sin penetrarse de las condiciones en que se desarrolló la leyenda dramática castellana. En la controversia que sostuvo con Blanco sobre el Cristianismo como elemento poético, indudablemente lleva Quintana la peor parte, cegado por la falsa doctrina de Boileau, y más todavía por sus propias preocupaciones antirreligiosas. Es un ab-

empobreciendo así la lengua, y haciendo que, bajo una misma voz, se confundan Shakespeare y Cañizares, Píndaro y Meléndez. El que quiera evitar este absurdo, no tiene más remedio que emplear la voz *genio*, sin pararse en escrúpulos pedantescos, á no ser que se resigne á dar un rodeo, y decir *ingenio superior*, ó algo por el estilo. Pero siempre es mejor y más racional emplear una sola palabra que dos. La Academia ha dado la razón al abate Alea.

surdo afirmar, como afirmaba Quintana, que el poeta que trate asuntos religiosos (aunque se llame Milton ó Klopstock) ha de mostrarse por necesidad «desnudo de invención, tímido en los planes, y triste y pobre en el ornato». El buen gusto de Quintana aparece ofuscado aquí por su intolerancia de sectario. Blanco, que era en aquella fecha tan poco creyente como él, sentía mejor el valor estético de la emoción religiosa, y su refutación en esta parte es sólida y convincente.

Además, Quintana, en esta su temporada crítica, distaba mucho de haber roto las ligaduras de la Retórica. Daba suma importancia á las distinciones jerárquicas de las varias clases de poesía, y así le vemos disertar laboriosamente sobre la supuesta diferencia entre el *idilio* y la *égloga*, sin hacerse cargo de que con dar las respectivas etimologías, acompañadas de un poco de historia literaria, estaba la cuestión resuelta, ó, más bien, tal cuestión no era posible. Pero la crítica andaba enconces tan lejos de toda desviación de la rutina, que hasta pareció exceso de osadía en Quintana su razonada defensa del verso suelto, que es el más excelente de sus artículos y el más digno de leerse y meditarse.

Otro mérito hay que conceder á Quintana: el de haber sido el primer colector de romances y el primer crítico que llamó la atención sobre este olvidado género de nuestra poesía. Pero no nos engañemos ni hagamos este mérito mayor de lo que es. Quintana no conoció los romances viejos, los primitivos, los genuínamente épicos, los

que hoy ponemos sobre nuestra cabeza. El haberlos distinguido de los otros, no es gloria de Quintana, ni siquiera de Durán, sino de Jacobo Grimm, coloso de la filología, el cual, en su *Silva de romances «viejos»* (Viena, 1815), sentó la verdadera clasificación de ellos y la verdadera teoría de nuestro verso épico, desarrollada luego admirablemente por Milá y Fontanals, y entendida de muy pocos. El romancerillo que Quintana formó en 1796 para la colección Fernández, no está compuesto de estas reliquias preciosísimas de antiguas rapsodias épicas, sino de sus imitaciones degeneradas de principios del siglo XVII, composiciones nada populares (aunque algunas se popularizaron luego), y enteramente subjetivas y personales. Quintana en aquella fecha no conocía los rarísimos y venerandos libros en que se custodia nuestra tradición épica, el *Cancionero de romances* de Amberes, la *Silva* de Zaragoza. No exijamos de Quintana lo que sólo en nuestros días han podido realizar Wolff y Hoffmann. Quintana no vió más que uno de los últimos romanceros, el *General* de Madrid (1604), y un solo *Cancionero* también, el *General* de Castillo, probablemente en la mutilada edición de Amberes de 1573. Con estos elementos, y no más que estos, formó su colección, en la cual, por otra parte, el testo está arbitraria y caprichosamente alterado, como Gallardo demostró [1] largamente. El prólo-

[1] Vid. *Reparos Críticos al Romancero y Cancionero publicado por D. Manuel Josef Quintana en la colección de D. Ramón Fernández.* (Núm. 6.º de *El Criticón*, que se imprimió póstumo en

go, aunque ligero, contiene ideas que entonces por primera vez se expresaban y que luego hicieron mucha fortuna, v. gr.: que «los romances son propiamente nuestra poesía lírica» (mejor se diría *épica)*, y que «ellos solos contienen más expresiones bellas y enérgicas, más rasgos delicados é ingeniosos, que todo lo demás de nuestra poesía».

Con todas las lagunas que pueden notarse en su crítica, Quintana no dejaba de ser el humanista más ilustrado de su tiempo. Su colección de poesías selectas castellanas nos parece hoy algo pobre y raquítica; pero dentro de su escuela, ni se hizo ni se podía hacer otra mejor. El *Parnaso Español* era un fárrago: la colección Fernández una serie de reimpresiones sin plan ni criterio. Quintana tuvo, es cierto, la desventaja de no ser erudito de profesión ni muy curioso de libros españoles, y sólo á esto puede atribuirse la omisión de ciertos autores y de géneros enteros de nuestra poesía, que de otra suerte no hubiera dejado de incluir, siendo, como era, tan delicado su gusto y tanta su aptitud para percibir la belleza. En las tres introducciones que preceden á las tres partes de esta colección [1], espécialmente en las dos últimas, la del siglo XVIII y la de la *Musa Épica*, escritas en la plena madurez de su talento y de su estilo, hay juicios que han quedado y deben que-

1859. Gallardo había hecho este trabajo en la Cárcel de Sevilla en 1824.)

[1] Poesías de los siglos XVI y XVII (tres tomos).—Poesías del siglo XVIII (un tomo).—*Musa Épica* (dos tomos). (1830 á 1833.)

dar como expresión definitiva de la verdad y de la justicia: hay generalmente moderación en las censuras, templanza discreta en los elogios, amor inteligente á los detalles y á la práctica del arte, y cierto calor y efusión estética, que contrastan con la idea que comúnmente se tiene del genio de Quintana. Por muy estoica é indomable que fuese su índole, no podía carecer, como gran poeta, de la facultad de entusiasmarse con las cosas bellas. Esta facultad tan rara y preciosa hace que su crítica, incompleta sin duda y poco original en los principios, se levante á inmensa altura sobre el bajo y rastrero vuelo de los gramáticos de compás y escuadra. Otra de las cualidades que le hacen más recomendable, y que en cierto modo contrasta con el carácter absoluto, rígido é intolerante de las doctrinas que en otros órdenes profesaba Quintana, es la discreción, el tacto, la cordura que pone en todos sus juicios (dejándose cegar muy pocas veces por antipatías personales ó prevenciones y resabios de polemista), y, en medio de una ilustrada severidad, el deseo y el cuidado de no ofender ni herir bruscamente las aficiones de nadie. Esta flor de aticismo y de cultura, esta *buena educación literaria* que constantemente observó Quintana en su crítica, y tanto más cuanto más adelantaba en años [1], no perjudica de ninguna manera á la firme é inge-

[1] El discurso preliminar á la *Musa Épica*, es lo mejor que en prosa escribió Quintana: todo es allí excelente, así los pensamientos como la dicción, mucho más correcta y castiza que en sus escritos anteriores.

nua expresión de sus convicciones. Por demás está advertir que no son dogmas ni mucho menos todas las sentencias críticas que formula. Los artistas llevan siempre á la crítica más calor, más elocuencia y más amenidad que los profanos, pero llevan también los inconvenientes de su peculiar complexión literaria, y juzgan mejor aquello que menos se aleja de lo que ellos practican ó prefieren en sus obras. Así Quintana comprende y juzga bien á los líricos grandilocuentes como Herrera, y á los poetas nerviosos y fuertes como Quevedo, y hasta cierto punto á los poetas brillantes y pintorescos como Valbuena y Góngora, pero siente muy poco el lirismo suave y reposado de Fr. Luís de León, ó la grave melancolía de Jorge Manrique, ó la poesía reflexiva de entrambos Argensolas, y admira á todos estos autores con tal tibieza, que contrasta de una manera singular con los elogios que liberalmente prodiga á otros de mucho más baja esfera, especialmente á los del siglo XVIII, con quien su indulgencia llega á parecer parcialidad. Y esto aún tratándose de los géneros clásicos, que son una parte pequeña de nuestro tesoro literario, porque en cuanto al teatro, le comprendía tan mal y le sentía tan poco, que llegó á escribir que «de los centenares de comedias de Lope, apenas habrá una que pueda llamarse buena», confundiendo sin duda lo bueno y aun lo sublime que puede darse en todos los géneros y escuelas, y que á cada paso se da, con asombrosa fertilidad, en Lope, con lo regular y acabado, que es una perfección

de género distinto, ni mayor ni menor, propia de Virgilio, de Racine y de otros espíritus de muy distinta familia que la de los nuestros. Los unos concentran la belleza en un punto solo, los otros la derraman pródiga y liberalmente por todo el ancho campo de una producción inmensa. Aplicar á los unos y á los otros igual medida crítica, es faltar á la justicia y confundirlo todo.

Verdad es que en materia de teatros era la crítica de Quintana más atrasada y tímida que en lo restante. Ya hemos visto que desde su juventud admiraba fervorosamente la tragedia francesa, y no sólo en sus obras maestras, sino en otras bien medianas, ante las cuales parece un prodigio la más descuidada comedia de Lope. Así le vemos citar por prototipo de perfección dramática el *Tancredo*, debilísima obra de la vejez de Voltaire, y que ya en 1830, cuando Quintana escribía esto, ni se leía ni se representaba en Francia [1]. Y aunque él fué uno de los primeros que pronunciaron en España (en 1821) el nombre de *escuela romántica* [2], no fué para adoptar ninguno de sus principios, sino para vacilar un poco en la cuestión de las unidades (que tantos españoles del siglo pasado habían impugnado, entre ellos su propio maestro Estala), no llevándole tampoco esta vacilación más allá que á reconocer que «si hay grandes razones en pro, hay grandes ejemplos en contra», á pesar de lo cual él persistía en sentar como principio que «la severidad es ne-

[1] *Obras de Quintana* (ed. Rivadeneyra), pág. 125.
[2] Id., notas á *las Reglas del Drama* (pág. 81).

cesaria en todo lo que pertenece á la verisimilitud, y que no deben concederse al arte más licencias que aquellas de donde pueden resultar grandes bellezas», lo cual viene á ser un principio ecléctico, que deja abierta la puerta para alguna, aunque escasa y restringida libertad. Pero era tan sano y certero el instinto crítico de Quintana, que al investigar las causas de la esterilidad de todos los esfuerzos hechos en la centuria pasada para implantar la llamada tragedia española, no dudó en declarar que semejantes humanistas dramaturgos (entre los cuales él mismo se contaba como uno de los mejores), para nada habían tenido en cuenta la imaginación, el carácter y los hábitos propios de nuestra nación. «*Para que la tragedia pueda llamarse nacional* (añade), *es preciso que sea popular.*»

Éstas fueron las únicas concesiones que en teoría hizo Quintana á las nuevas ideas: en la práctica ninguna, si se exceptúa el gracioso romance de *La Fuente de la Mora Encantada*, escrito en 1826. Tampoco les fué sistemáticamente hostil: lo que hizo fué no tomar parte alguna en la contienda. Por eso, habiendo fallecido ayer, nos parece un varón de otras edades, con todo el prestigio monumental que á otros comunica la lejanía [1].

[1] De otros ingenios educados, como Quintana, en la escuela salmantina, nada decimos, porque sus escritos y su influencia pertenecen más bien á la historia de nuestras letras en el siglo XIX. D. Juan Nicasio Gallego muy rara vez ejerció la crítica *que se escribe*, pero toda su vida mostró singular predilección por la crítica *que se habla*, por la crítica de consejo. No

Enfrente del grupo literario cuyo jefe reconocido era Quintana á principios de nuestro siglo, estaba el grupo de los amigos y admiradores de D. Leandro Fernández de Moratín, el más insigne de nuestros poetas cómicos al modo clásico, y uno de los escritores más correctos y más cercanos á la perfección que hay en nuestra lengua, ni en otra alguna. Niéganle algunos viveza de fantasía, profundidad de intención, calor de afectos y abundancia de estilo. Aun la misma perfección de su prosa, antes estriba en la total carencia de defectos que en cualidad alguna de orden superior, sin que conserve nada de la grande y caudalosa manera de nuestros prosistas del siglo XVI. La sobriedad del estilo de Moratín

tuvo mejor maestro la juventud literaria de su tiempo, y aun de los románticos fué respetado, porque no era intolerante sino en cuanto á las reglas eternas del buen gusto. En el delicado análisis de las formas de estilo y lenguaje aventajó al mismo Quintana. Era el tipo más acabado del gusto académico. Léanse su diálogo en defensa de Meléndez contra Hermosilla, y su análisis de *Esvero y Almedora*, poema de Maury (*Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo III, pp. 154 á 164, y 426 á 441). En el prólogo á las *Poesías* de la Avellaneda pareció transigir, aunque de mala gana, con algunos de los procedimientos de la escuela moderna, más bien que con su espíritu. Era antiromántico, pero sin saña ni encono, y acertaba siempre con los puntos flacos de las obras de los innovadores. Véase su ingenioso juicio sobre *Nôtre Dame de Paris* (*Poetas Líricos del siglo XVIII*, tomo I, introd., pág. 227).

Al mismo grupo literario que Quintana y Gallego, aunque con talento muy inferior, perteneció el bibliotecario D. Eugenio de Tapia, escritor de larga vida, que figuró con no vulgar gracejo entre los adversarios del romanticismo, componiendo varias sátiras y un poema burlesco á modo de parodia.

se parece algo á la sobriedad forzada del que no goza de perfecta salud ni tiene sus potencias íntegras. Hay siempre algo de recortado y de incompleto, que no ha de confundirse con la sobriedad voluntaria, última perfección de los talentos varoniles y señores de su manera.

Pero esto es todo lo malo que puede decirse de Moratín, y aun esto lo hemos exagerado en los términos, para que no se nos tache de apasionados ciegos de aquel ilustre escritor. Porque en realidad apasionados somos, aunque no de la totalidad de sus obras, ni quizá por las mismas razones que otros. Acaso parezca una paradoja decir que el rumbo que siguió habitualmente Moratín no era el más proporcionado á su ingenio, y que fué hasta cierto punto mártir de la doctrina literaria cuyas cadenas parecía llevar con tanta soltura y desembarazo. Y el primer error de Moratín fué obstinarse en la imitación de Molière, con cuyo talento no tenia el suyo punto alguno de semejanza. Las obras en que quiere imitarle directamente (*La Mogigata*, por ejemplo), son las más débiles y las más descoloridas de todas, y forzosamente han de parecer de segundo y aun de tercer orden á todo el que no profese por las menudencias gramaticales y la elegante imitación del lenguaje familiar una adoración exagerada. Moratín carece absolutamente de la profundidad lógica más bien que psicológica que Molière pone en sus figuras; de aquella penetrante fuerza cómica que ahonda en las entrañas de la vida, y saca de ella, si no tipos

complejos como los de Shakespeare, á lo menos imperecederas generalizaciones, que parecen almas humanas, siquiera muchas veces no lo sean. Moratín no penetra ni ahonda nada, y suele usar de tonos tan apagados, que apenas dejan impresión distinta en los ojos ni en la memoria.

Pero cuando Moratín es Moratín, empieza á descubrirse en él, aunque algo atenuada como de propio intento, una naturaleza de poeta, mucho mayor de lo que al principio se hubiera creído, y entonces nos encontramos con que Moratín alcanza verdadera superioridad en dos géneros muy distintos: la crítica literaria llevada al teatro, pero por otro camino y con distintos fines que la llevó Molière, y un cierto género de comedia urbana, sentimental y grave, donde los elementos cómicos quedan en segundo término. Esta comedia en nada se parece al género declamatorio, ampuloso y fríamente frenético, atestado de moralidades, sentencias, exclamaciones y pantomimas, que había querido implantar en Francia Diderot. Al contrario, la musa de Moratín, suave, tímida, casta, parece que rehuye la expresión demasiado violenta del sentimiento, y guarda, en el mayor tumulto de la pasión, una compostura, una decencia, una flor de aticismo como la que Terencio ponía hasta en sus esclavos y sus rameras. Moratín es de la familia de Terencio: ambos carecen de fuerza cómica y de originalidad, y en ambos la nota característica es una tristeza suave y benévola. No lo negará quien haya meditado despacio el incomparable *Sí de*

las Niñas, tan malamente tildado por algunos de frío y seco, y comparado por Schack con un paisaje de invierno. Yo no veo allí la nieve ni la desolación, sino más bien las tintas puras y suaves con que se engalana el sol al ponerse en tarde de otoño.

Moratín no servía para la pintura de otros vicios y ridiculeces que los literarios. *El Barón* es pueril y candoroso hasta el último punto: *La Mogigata* poco menos, y ni por semejas descubre los verdaderos caracteres de la tenebrosa hipocresía. Y tenía que suceder así forzosamente, porque Moratín (según de todos los sucesos de su vida resulta) no conoció jamás el mundo ni hizo esfuerzos por estudiarle, sino que, solitario, huraño y retraído, hombre bueno y generoso en el fondo, pero desconfiado y de difícil acceso, vivió con sus libros y con muy pocos amigos, y no parece haber sentido verdadera indignación por otra ninguna cosa, sino por los malos dramaturgos y las perversas comedias. Y así como en *El Viejo y la Niña,* obra de su juventud, y en *El Sí de las Niñas,* obra perfecta de su edad madura, puso lo que en él había de poeta de sentimiento, así en la *Comedia Nueva* derramó toda su cáustica vena contra los devastadores del teatro, produciendo la más asombrosa sátira literaria que en ninguna lengua conozco, y que quizá no tenga otro defecto que haber querido el autor, para hacer más directa y eficaz la lección de buen gusto que se proponía dar, presentarse bajo la máscara del único personaje realmente antipático de tan rego-

cijada obra. Mucho disfavor se hizo Moratín arrebatado por sus furores de hombre de escuela: él valía más que D. Pedro.

Moratín ha expuesto largamente sus doctrinas dramáticas, no sólo por boca del ya citado insufrible pedagogo, sino en forma directa y preceptiva, así en las *advertencias* (por lo general bien poco modestas) que figuran en las diversas ediciones al frente de sus comedias, como en las extensas é importantísimas notas que dejó manuscritas á *El Viejo y la Niña*, y á *El Café*. Todavía conviene añadir muchos trozos de sus viajes, algunas de sus cartas, muchos apuntes sueltos y juicios de obras dramáticas, y las largas notas que puso á su traducción del *Hamlet* de Shakespeare. Pero la exposición más sistemática y completa es la que se halla en el prólogo general de sus *Comedias*, escrito en París en 1825, y que puede considerarse como su testamento literario. Valiéndonos de todas estas fuentes, procuraremos exponer las doctrinas literarias de Moratín, que son realmente bien poco complicadas [1].

El concepto que Moratín tenía de la comedia en ese año 25, después de Lessing, después de Schlegel, y cuando ya por todas partes triunfaba

[1] Tratándose de un autor tan conocido y famoso, apenas es menester decir que para las *Obras completas* nos valemos de la edición de la Academia de la Historia, 1830, y de la de Rivadeneyra, consultando además las *Obras Póstumas*, publicadas oficialmente en tres volúmenes el año 1867 (Madrid, Imp. de Rivadeneyra). Los originales que Silvela heredó de Moratín, y que sirvieron para esta edición, se hallan ahora en la Biblioteca Nacional.

la revolución romántica, era el más estrecho que puede imaginarse, mucho más estrecho que lo que el mismo Moratín ha practicado. En general, los artistas son los que tardan más en desprenderse de las preocupaciones doctrinales de su juventud. Los críticos que nada han hecho y que no ponen su amor y su orgullo en sus obras propias, pueden ir muy lejos, sin temor y sin escrúpulos. ¿Pero cómo exigir de Moratín que en su vejez renunciara de plano á una escuela, dentro de la cual había triunfado, probando con su ejemplo que no eran óbice tales preceptos para la creación de obras verdaderaméente bellas? Así es que le vemos citar con muchísimo respeto, no ya sólo á Boileau, sino á Nasarre (!), y definir la comedia poco más ó menos como Luzán («imitación en diálogo (escrita en prosa ó verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas, por consiguiente, la verdad y la virtud»). Este es un género de comedia; pero ¿por qué no ha de haber otros igualmente legítimos, como la comedia lírica é ideal de Aristófanes, la comedia-novela de Lope de Vega, la comedia caprichosa y fantástica de Shakespeare? Á lo menos, agradezcamos á Moratín el haber suprimido de la definición de los antiguos, lo de *acción alegre y regocijada*, porque entonces serían sus propias comedias las primeras que quedaban fuera de tan rígida legislación.

También admite Moratín el intolerable apotegma de que «toda composición cómica debe proponerse un objeto de *enseñanza*, desempeñado con los atractivos del placer». Profesa el principio de imitación como distinta de la copia «porque el poeta observador de la naturaleza, escoge en ella lo que únicamente conviene á su propósito, lo distribuye, lo embellece, y de muchas partes verdaderas compone un todo que es mera ficción: verísimil, pero no cierto; semejante al original, pero idéntico nunca». Considera el arte como la facultad de *embellecer* la naturaleza: «la naturaleza presenta los originales: el artífice los elige, los hermosea, los combina....» Establece, sin embargo, una diferencia profunda entre la tragedia y la comedia. La primera es (como hoy diríamos) arte idealista, la segunda arte realista. «*La tragedia pinta á los hombres, no como son en realidad, sino como la imaginación supone que pudieron ó debieron ser:* por eso busca sus originales en naciones y siglos remotos.... *La comedia pinta á los hombres como son,* imita las costumbres nacionales y existentes, los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica.» De aquí infiere Moratín que la comedia puede escribirse en prosa, pero la tragedia debe escribirse siempre en verso. Él compuso en prosa sus dos mejores comedias, y leía continuamente la *Celestina*, el *Quijote* y el *Pícaro Guzmán*, para extraer de ellos una prosa dramática, dificilísima de escribir en castellano.

En las *unidades* es inexorable: *una acción sola en un lugar* y *un día:* un solo interés, un solo

enredo, un solo desenlace; si no, la atención se distrae, el objeto principal desaparece, los incidentes se atropellan, las situaciones no se preparan, los caracteres no se desenvuelven, los afectos no se motivan....» «No se cite el ejemplo de grandes poetas que las abandonaron, puesto que, si las hubieran seguido, sus aciertos serían mayores....» «Si tal licencia llegara á establecerse, presto caerían los que la siguieran, en el *caos dramático de Shakespeare*»[1]. «Si la ejecución es dificultosa, ¿quién ha creído hasta ahora que sea fácil escribir una excelente comedia?»

La comedia de Moratín, sujeta ya por tantas trabas, aún lo está por muchas más que el poeta se impone. Los personajes han de pertenecer forzosamente á *la clase media de la sociedad*, como si ella sola tuviera el privilegio de las situaciones cómicas. Para Moratín es objeto indigno del arte lo que él llama «el populacho soez, sus errores, su miseria, su destemplanza, su insolente abandono». Como se le había puesto en la cabeza que la comedia se escribía para *enseñar* y *corregir*, estima que tales gentes son incapaces de enmienda, y las entrega al brazo de las leyes *protectoras* y *represivas*.

Otras recomendaciones son muy discretas, v. gr., preferir los caracteres á la acción; no hacer ridículos todos los personajes, para que no falte la necesaria degradación en las figuras; no fundar el objeto primario de lo cómico en defectos físicos ó en ridiculeces de poca monta, ni tampo-

[1] ¡Vaya una desgracia!

co en extravagancias parciales y rarísimas. Pero el mejor precepto de todos, y el que más honra el discernimiento de Moratín, y el que explica por qué se salvó él donde tantos naufragaron, es el de hacer española la comedia, y *vestirla de basquiña y mantilla,* lo cual dentro de cualquiera Poética puede y debe hacerse y recomendarse.

Se ha presentado á Moratín como enemigo acérrimo del antiguo teatro español. Nada más falso y absurdo: su padre iba mucho más lejos que él en esta parte. Por el contrario, D. Leandro, así en este prólogo como en sus *Orígenes* y en todas sus obras, manifiesta bien que sentía por los colosos de nuestra escena todo el aprecio compatible con sus teorías estrechas y con su propia índole, nada propensa á la admiración ni al entusiasmo. En ese mismo prólogo, que es su última y más solemne palabra, recomienda á la juventud «la continua lección de nuestros mejores dramáticos antiguos, los cuales, á vueltas de su incorrección y sus defectos, nos ofrecen los únicos excelentes modelos que deben imitarse, cuando la buena crítica sabe elegirlos» En los *Orígenes del teatro español*, obra de erudición copiosísima para su tiempo, de propias y bien ordenadas investigaciones, que arguyen verdadero celo patriótico y amor sin límites á su asunto, puede haber, aunque nunca en tanto grado como supone Schack, «decisiones arbitrarias inspiradas por el absurdo clasicismo francés»; pero son las menos, y están compensadas con frecuentes aciertos. Nasarre había lanzado sobre Lope la nota de corruptor de

un teatro que el tal Nasarre no conocía ni por asomo. Moratín, que había estudiado ese teatro, defiende á Lope de *acusación tan injusta*, y pondera en magníficos términos «su exquisita sensibilidad, su ardiente imaginación, su natural afluencia, su oído armónico, su cultura y propiedad en el idioma, su erudición y lectura inmensa de autores antiguos y modernos, su conocimiento práctico de los caracteres y costumbres nacionales»; comenzando por declarar que nunca produjo la naturaleza hombre semejante. «No corrompió el teatro (añade): se allanó á escribir según el gusto de su tiempo.» No se puede pedir más á un admirador tan fervoroso de Molière y de Boileau. ¿Y quién no recuerda lo que dice D. Pedro en la *Comedia Nueva* (y es casi lo único tolerable que dice): «¡Cuánto más valen Calderón, Solís, Rojas, Moreto *cuando deliran*, que estotros cuando quieren hablar en razón!.... Aquellos disparates, aquel desarreglo son hijos del ingenio y no de la estupidez».

Los dramaturgos á quienes en la *Comedia Nueva* se persigue y flagela, no son, de ninguna suerte, los gloriosos dramaturgos del siglo XVII, ni siquiera sus últimos y débiles imitadores los Cañizares y Zamoras, ni tampoco los poetas populares como D. Ramón de la Cruz, sino una turba de vándalos, un enjambre de escritores famélicos y proletarios, que ninguna escuela podía reclamar por suyos, y que juntaban en torpe mezcolanza los vicios de todas: el desarreglo novelesco de los antiguos, el prosaismo ramplón y

casero del siglo XVIII, los àbsurdos del melodrama francés, las ternezas de la comedia lacrimatoria, sin que tampoco siguiesen rumbo fijo en cuanto á los llamados preceptos clásicos, puesto que unas veces los conculcaban, y otras (que no eran las menos) hacían gala de observarlos, especialmente el de las unidades, con un estúpido servilismo, que no hacía ni mejores ni peores sus desatinadas farsas. Tal era la escuela que Moratín no llegó á enterrar, porque escribió muy poco para el teatro, y porque casi nadie le siguió: escuela que en una forma ú otra se prolongó hasta muy allá del reinado de Fernando VII, y no se puede decir definitivamente enterrada con el mismo Comella, que murió en 1814. Tal era el teatro de los Moncines, Valladares, Conchas, Zavalas y Zamoras, y, sobre todo, de aquel infatigable dramaturgo de Vich, que inundó la patria escena de Marías Teresas, Catalinas, Federicos Segundos, Cecilias, Jacobas, negros sensibles y Czares de Moscovia, pudiendo saborear en vida algo que se parecía á la gloria, puesto que sus informes abortos ocuparon las tablas de los teatros de Italia y quizá de otras naciones de Europa, como el mismo Moratín testifica. Todos estos infelices poetastros eran mucho menos españoles que Moratín, como no quiera entenderse por ser español el ser bárbaro, ignorante y desatinado. Los mismos títulos y argumentos de las absurdas y complicadas fábulas que llevaban á la escena, revelan el origen extranjero de ellas. Y, en efecto, las sacaban unas veces de melodramas, otras de novelas, de libros

de viajes, de *Mercurios* y de *Gacetas* del tiempo, prefiriendo los asuntos del Norte de Europa en que hubiera nombres estrambóticos, por donde venían algunas veces é indirectamente á ser tributarios de la poesía inglesa y alemana. Lo que tales invenciones eran, sólo se comprende leyendo las chistosas notas de Moratín á la *Comedia Nueva*.

Más difícil parece defender á Moratín de su pecado shakespiriano, la traducción del *Hamlet*. Y no porque la traducción en sí sea tan mala ni tan infiel, como algunos dicen y como en aquel tiempo sostuvo el abate Cladera, prototipo de D. Hermógenes, sino por la advertencia y las notas que la acompañan, y que á los ojos de un hombre de nuestros días han de parecer forzosamente el colmo de la irreverencia. Los tiempos y las ideas han cambiado tanto, que quizá no agradecemos á Moratín poco ni mucho el habernos dado á conocer íntegro y sin mutilaciones el más grandioso drama de Shakespeare, en 1798, cuando Letourneur le envolvía en sus perífrasis y le recortaba sin conciencia, y cuando Ducis no se atrevía á presentarle en escena sino clásicamente desfigurado y vestido como arlequín con sayo de diversos colores. La traducción de Moratín, imperfecta como es, está muy lejos de tales profanaciones, y supera enormemente á todas las traducciones francesas que entonces existían. Algunos yerros materiales muy chistosos no bastan para disminuir el mérito general de este trabajo, hecho en buen castellano y con esmero. Respecto de las

notas, de que con tanto desdén se habla, mucha disculpa cabe, si nos trasladamos por un momento á la época en que se escribieron. Lo que hoy nos parece tan escandaloso, entonces no lo era, y Moratín no habría sido Moratín si hubiese juzgado de otro modo. Recuérdese la carta de Voltaire á la Academia Francesa y la parodia que hizo del *Hamlet*. Moratín no va tan allá, ni traduce el *Hamlet* para desacreditarle: le traduce de buena fe, para dar una muestra del teatro inglés, que él no aprueba, porque riñe con todas sus convicciones estéticas, pero en el cual reconoce *bellezas admirables*. La acción del *Hamlet* le parece «grande, interesante y trágica, capaz de acalorar la fantasía y llenar el ánimo de conmoción y de terror». Advierte en ella «pasiones terribles, dignas del coturno de Sófocles». Aquella grandeza le deslumbra y le ofende á la vez, pero sabe distinguirla y llamarla por su nombre. *Hamlet* le parece «un todo extraordinario y monstruoso»; pero las grandes, las sublimes bellezas suele percibirlas como nosotros, aunque las siente con menos intensidad, porque su gusto no estaba educado en ellas. Admira «la vehemencia, el fervor, la sublimidad trágica» de las palabras de Hamlet á la sombra de su padre *(Angels and ministers of grace defend us)*, y, sobreponiéndose á toda su antipatía por lo maravilloso y sobrenatural, exclama: «¡Qué pavorosa agitación se apodera del auditorio! ¡Con qué muda inquietud se espera el éxito! Ya se olvidan cuantos desaciertos han precedido: aquí triunfa el

talento del poeta: ya ha conmovido con poderoso encanto los ánimos de la multitud, que le sigue atónita». Encuentra en el personaje de Polonio «rasgos cómicos dignos de Molière», lo cual en su boca es el más alto elogio. Y hace más todavía: pone en cotejo el *Hamlet* con la *Electra* de Sófocles, y da la preferencia al primero, por ser más profunda la lucha que se establece en el alma de *Hamlet* entre la ternura filial y el deber de la venganza. Cuanto dice sobre el episodio de *Ofelia* está lleno de discernimiento crítico y de admiración sincera: «su vida, sus cantares, su furor, su alegría, sus lágrimas, su silencio, son toques felices de un gran pincel que dió á esta figura toda la expresión imaginable».

Pudiéramos citar otros infinitos rasgos en prueba de que la crítica shakespiriana de Moratín representaba un verdadero adelanto sobre la de Voltaire y sus innumerables discípulos. Es verdad que hay en el *Hamlet* bellezas que Moratín no ha visto, y otras que torpemente ha convertido en defectos. Moratín juzgaba conforme á una legislación inflexible, y puestos los ojos en un solo tipo de drama. Agradezcámosle lo que hizo, y no afectemos indignación por errores inevitables. ¿Quién no se sonríe al ver calificadas de *ociosas* é *intempestivas* las primeras escenas de *Hamlet*, que, gradualmente y con arte tan profundo, van preparando la terrible entrevista del príncipe de Dinamarca con el espectro? ¿Haría la aparición el mismo efecto si fuese desde luego al príncipe y no á los soldados? Moratín, á pesar de su instinto

para los efectos escénicos, no comprendió ni el silencioso paseo del muerto, ni el terror de los guardias, ni la enérgica familiaridad de sus expresiones. Ni comprendió tampoco la lúgubre poesía de la escena de los sepultureros, que á él le pareció de ínfima farsa «llena de imágenes horrendas, asquerosas, repugnantes, ridículas», y, en suma, *impertinente y soez*. No levantemos las manos al cielo: todo temperamento artístico lleva consigo algo de exclusivismo: los poetas no entienden más poética que la que ellos mismos practican: si Moratín hubiera sido capaz de admirar con el criterio ecléctico y desapasionado que nosotros gastamos, todo lo que hay de admirable en Shakespeare, no hubiera hecho *El Sí de las Niñas*, que, á su manera, es una belleza artística de orden bastante alto.

Pero lo cierto es que ha habido pocos hombres de menos dilatadas aficiones estéticas que Moratín. Su *Viaje por Italia*, tan picaresco, tan divertido y tan gracioso, es, bajo otros aspectos, un documento deplorable. ¡Qué modo de describir los Museos! Parece el inventario de un escribano. Ni una sola vez responde el alma de Moratín á las impresiones de las artes plásticas en aquel suelo clásico de ellas. En presencia del *Duomo* de Milán, sólo se le ocurre decir que es todo de mármol, y que debe de haber costado *sumas enormes*, lo cual él se inclina á tener por una especie de locura.

Cuando dice que se entusiasma con algún cuadro ó con alguna estatua, es para repetir frases

hechas, en las cuales no se trasluce el menor vestigio de impresión personal. Las puertas del *Bautisterio* de Florencia le parecen *cosa de mérito*, y pare V. de contar. El Ticiano no le inspira más que unas reflexiones vulgares sobre la belleza electiva y la invención [1], que pueden aplicarse á cualquier artista del mundo sin que le determinen ni le califiquen.

Aun en la misma literatura, Moratín parece conceder poca atención á todos los géneros distintos de la comedia. Las mismas obras maestras del arte heleno le inspiran observaciones muy triviales y nada entusiastas, á pesar de su decantado clasicismo. En el tercer tomo de sus *Obras Póstumas* se han impreso algunas notas suyas sobre varias tragedias de Eurípides (*Las Suplicantes*, *Ifigenia en Aulide*, *Ifigenia en Tauris*, *Reso*, *Medea*, etc.), donde la crítica es tan pobre y encogida, que sin reparo se tiene por *inútil* el coro y por *impertinente* todo lo que en los antiguos se refiere á los ritos sepulcrales y al culto de los muertos: se dice que Racine ha

1 «Aquella forma total no ha existido jamás sino en la fantasía del pintor: la naturaleza le ofreció separados los objetos, como hace siempre: él supo formarse de muchas partes hermosas un todo perfecto, y este es el gran secreto de los buenos artífices: esto es lo que se llama invención: de aquí resulta aquella belleza que, sin dejar de ser natural, jamás se encuentra tal en los objetos que la naturaleza nos ofrece.» (*Obras Póstumas*, tomo 1, pág. 334.) Parece imposible que esta rapsodia de estética casera se haya escrito á propósito del Ticiano, cuya manera vigorosa y ardiente es de las que más penetran por los ojos.

mejorado mucho á Eurípides, y que Metastasio sabía hacer mejor que él las exposiciones: se encuentra mal que Aquiles no esté enamorado: se censura á los griegos por no haber observado las unidades, etc., etc. Todo esto se halla muy distante de la alta crítica de Estala, y demuestra cuán grande era la superioridad de éste sobre sus amigos. Eurípides, aún más que Shakespeare, parece haber sido para Moratín y otros *clásicos* de su especie el *libro de los siete sellos*.

Considerado como lírico, Moratín es muy superior á su fama, y nadie puede negarle sin injusticia uno de los primeros lugares entre los más limpios y elegantes imitadores de la musa latina é italiana. Los desaforados elogios de Tineo y Hermosilla le han hecho mucho daño; pero nadie tiene la culpa de la insensatez de sus admiradores. No sólo Hermosilla y su amigo, sino Andrés Bello, que era crítico de una especie superior, encontraba en los poemas sueltos de Moratín «bellezas de un orden muy elevado á que no llegan sus mejores comedias»; y tenía la oda á la Virgen de Lendinara por una de las más perfectas que se han compuesto en lengua castellana [1]. Por otra parte, sería error imaginar que Moratín participaba de todas las preocupaciones de sus dos *turiferarios*. Tineo y Hermosilla se llevan las manos á la cabeza al ver que califica de odas las silvas y hasta un romancillo satírico. Por otra par-

[1] *Obras completas de D. Andrés Bello. Volumen VII. Opúsculos literarios y críticos. Tomo II. Santiago de Chile, por Pedro G. Ramírez, 1884*, pág. 276.

te, en las notas de sus *Poesías* hay singulares rasgos de independencia literaria. Ya desde su juventud, desde el primer escrito que conocemos suyo, las *Observaciones sobre el Canto épico* de su padre, Moratín se mostraba defensor del elemento cristiano en toda poesía, y especialmente en la épica y lírica. Sus palabras son terminantes, y en este punto insistió siempre. Moratín, aunque parezca increíble, pensaba en este punto lo mismo que Chateaubriand, pero bastantes años antes que él. En 1785 escribía: «¿Quién será el que, haciendo revivir las fábulas del paganismo, se atreva á usarlas en un asunto sacado de la historia moderna? ¡Á cuántos errores y contradicciones tiene que exponerse! Sannázaro, Camoens y otros incurrieron en esta falta. El más ciego partidario de la ficción antigua, leyendo los *Lusiadas*, hallará en ellos una general confusión de ideas y una mezcla de lo más sagrado de nuestra religión con lo más profano de la gentílica.... Tales inconvenientes resultan del uso de las fábulas antiguas en la epopeya: hoy son despreciables para nosotros aquellas ficciones: como no son creídas, no pueden mover el corazón, ni causar los efectos que desean los que las usan.... Y si observamos nuestra religión, ¿qué no hallaremos en ella adaptable á la poesia heroica? Un Dios omnipotente que formó el universo con sola su palabra, que todo lo cría, lo alimenta y lo sostiene: un Dios, á cuya voz terrible tiemblan los cielos y los abismos: los ángeles, ministros suyos, ó para el favor ó para el castigo: los bien-

aventurados, otros tantos héroes fortísimos.... protectores de los hombres que los invocan y reverencian.... ¡Cuán abundante materia ofrece todo esto al ingenio de un poeta, que, ayudado de ingenio y gusto, quiera unir en la epopeya lo verosímil á lo maravilloso! Ni á sólo esto se reducen sus facultades: las cosas morales y físicas toman nueva forma; les da cuerpo, voz y acción». Esta doctrina se encuentra amplificada en una brillante nota de las *Poesías sueltas*, en que Moratín, á despecho de sus resabios volterianos, reconoce y exalta las ventajas estéticas del cristianismo, y habla con particular encarecimiento de la devoción á Nuestra Señora como fuente sublime de poesía: «Una mujer, la más perfecta de las criaturas, la más inmediata al trono de Dios, medianera entre Él y la naturaleza humana, Madre amorosa, amparo y esperanza nuestra, ¿qué objeto se hallará más digno de la lira y el canto?»

Moratín no formó propiamente escuela, ni tenía instintos de propagandista. Su misma pulcritud le alejaba del vulgo. Los que más frecuentaron su intimidad, como Estala, Tineo, Hermosilla, eran humanistas y gramáticos más bien que poetas. De Hermosilla, que fué el verdadero preceptista de este grupo, se hablará más adelante. D. Juan Tineo, colegial de Bolonia, sobrino de Jove-Llanos, y fundador con Moratín de la burlesca Academia de los *Acalófilos ó adoradores de lo feo*[1], era varón de inmensa lectura latina é ita-

[1] Tenía esta Academia por principal instituto leer y analizar las producciones más disparatadas de todos géneros.

liana; pero nada imprimió, fuera de una réplica á las observaciones de Quintana sobre *La Mogigata*. Años después de su muerte, se insertaron en la obra póstuma de Gómez Hermosilla *Juicio Crítico de los principales poetas españoles de la última era*, dos fragmentos críticos de Tineo, uno sobre Moratín y otro sobre Meléndez, el primero todo de encomios fastidiosamente repetidos; el segundo de censuras tan encarnizadas y violentas, que á los que, mirando de lejos las cosas, apenas alcanzamos á percibir diferencia substancial ó de doctrina en las escuelas literarias españolas de fines del siglo XVIII, nos parecen absurdas é inexplicables. Nadie creería, á no verlo escrito por Tineo, que Meléndez fué comparado con Góngora en lo malo, y acusado formalmente de corruptor de la poesía y del lenguaje castizo, y de inventor de otro «exótico, mestizo y bárbaro», suponiéndose, además, en él y en sus discípulos, Quintana y Cienfuegos, un plan oculto y tenebroso, una especie de conjuración contra los antiguos númenes de nuestro Parnaso. Todo cuanto se dijo contra los románticos, todo cuanto se dice hoy contra los naturalistas, lo dijeron Tineo y Hermosilla contra Meléndez, que á muchos parece hoy un poeta amanerado, en quien nadie descubre atrevimiento alguno. ¡Buen desengaño para los que toman muy por lo serio estas parcialidades y banderías críticas, de las cuales al cabo de cuarenta años ya nadie entiende una palabra, porque á los ojos de la historia parecen todos unos, vencedores y vencidos, mo-

ros y paladines! *Rixatur saepe de laná capriná*. Tineo no dejaba de sentir la poesía á su modo, y era apasionadísimo de Fr. Luís de León y de Garci-Lasso, sobre los cuales ha hecho delicadas observaciones, comparando, v. gr., la *Noche serena* con la oda de Meléndez *Á las estrellas*. Pero su ídolo fué Moratín, á quien admiraba por su semejanza con los poetas italianos, y, sobre todo, por el mérito de la *dificultad vencida*, al cual él daba importancia exagerada, y nada compatible con su entusiasmo por Fr. Luís de León, que nunca hizo alarde de vencer tales dificultades, sino todo lo contrario.

Algunos cuentan al traductor del Batteux entre los preceptistas de la escuela moratiniana, pero dudo que con bastante fundamento. El tal traductor nada más tenía de común con los amigos de Moratín que el ser aborrecedor de Meléndez y de los demás salmantinos, excepto Iglesias, cuyas anacreónticas pone sobre las de Meléndez. Por lo demás, sus adiciones son un centón, en que andan revueltas las doctrinas más contradictorias, copiados á la letra los discursos y prólogos de Estala, y á su lado, enteros y verdaderos, los capítulos de la *Poética* de Luzán relativos al teatro, y el *Análisis del Quijote* de D. Vicente de los Ríos, sin que se descubra en el buen Arrieta otro propósito que el de abultar farragosamente sus volúmenes. Por otra parte, es imposible que esta traducción, escrita en una lengua todavía más bárbara y neológica que la que usó Munárriz en su *Blair castellano*, haya podido ser nunca

el código de una escuela celosa como ninguna otra de los fueros de la lengua castellana. Capmany, que en esta parte pensaba como los moratinianos, confunde á ambos traductores en la misma reprobación y el mismo anatema, al principio de la segunda edición de su *Filosofía de la Elocuencia.*

Ya hemos dicho que el triunfo de Moratín sobre los malos dramaturgos estuvo muy lejos de ser tan completo como el que Cervantes obtuvo sobre los libros de caballerías, hasta el punto de no haberse impreso casi ninguno después de la segunda parte del *Quixote.* Moratín, trabajando con los mil escrúpulos con que trabajaba, no podía abastecer de piezas nuevas el teatro, y además, graves contrariedades y disgustos le alejaron de él muy pronto. Y como, por otra parte, nadie le imitaba ni seguía en el camino de la comedia clásica, continuó entregado el teatro á los Zavalas y Comellas, con cuyos disparatados engendros alternaban las producciones de nuestra antigua escena, ya en su primitiva forma, ya refundidas, y alguna que otra tragedia clásica, formada más bien sobre el patrón de las de Alfieri que sobre el de las de Corneille y de Racine. Entre estos ensayos trágicos, algunos ni representados siquiera, deben contarse los cuatro de Cienfuegos y los dos de Quintana, el *Coriolano* y el *Saúl* de Sánchez Barbero, el *Numa* de Castillo, algunas piezas de Rosa Gálvez, *Las Troyanas* del Duque de Híjar, la *Egilona* de Vargas Ponce, la *Polixena* de Marchena, y pocas más, ni buenas ni

malas, á las cuales pueden agregarse algunas valentísimas traducciones como las de Saviñón, D. Dionisio Solís y D. Juan Nicasio Gallego. Comedias originales, apenas hubo ninguna digna de particular memoria: las de Messeguer, Plano, Ramírez de Arellano, Enciso y Castrillón y algún otro (que tradujeron y refundieron mucho más que inventaron), son tan débiles y obscuras, que sus títulos se van de la memoria y de la pluma. En realidad, Moratín no tuvo sucesores hasta la época constitucional del 20 al 23, en que se dieron á conocer como poetas cómicos Martínez de la Rosa y Gorostiza. Sin ellos, habría una verdadera laguna en la historia de la comedia española desde Moratín hasta Bretón.

Moratín, creyendo de buena fe que las medidas oficiales podían reanimar la escena moribunda, había aconsejado al Príncipe de la Paz la formación de una *Junta censoria* de teatros. Pero esta junta se constituyó de una manera tan absurda, que á su frente vino á estar, como gobernador del Consejo, el general Cuesta, bizarro aunque desgraciado militar, y todavía más desgraciado y de todo punto incompetente juez en materias de poesía y de buen gusto, á lo cual se añadía su índole terca y dominante. De análogos defectos adolecían la mayor parte de los vocales. Moratín no pudo entenderse con sus compañeros, y se marchó de la junta renegando de ella, y bastante desengañado respecto de las maravillas de la protección oficial, puésto que años después no quiso aceptar el cargo de director único de teatros con

que le brindaron sus protectores. La junta, después de la dimisión de Moratín, no hizo más que desatinos, empezando por imprimir un formidable catálogo de piezas cuya representación se prohibía (más de seiscientas), figurando entre ellas las creaciones más portentosas de nuestro antiguo teatro, *La Vida es sueño, El Príncipe Constante, El Tejedor de Segovia*, etc., etc. En seguida hizo imprimir un *Teatro Nuevo Español* (1800-1801) en cinco volúmenes, donde hay alguna que otra pieza original y muchas traducciones, de las que decía Moratín que necesitaban traducción. Es curioso encontrar en esta colección las primeras muestras de la influencia del teatro alemán. Allí figuran, pésimamente vertidos (del francés, por supuesto) *Intriga y Amor* de Schiller, y un drama de Kotzbue *(La Reconciliación)*. Casi al mismo tiempo, otro drama de Kotzbue, *Misantropía y arrepentimiento*, muy bien arreglado á nuestra escena por D. Dionisio Solís, alcanzaba verdadera popularidad. De este modo iba insinuándose el romanticismo en la forma de drama sentimental, al mismo tiempo que comenzaba á penetrar en la poesía lírica con Cienfuegos.

D. Dionisio Solís, á quien ya hemos mencionado varias veces, era uno de los literatos más clásicos de entonces, y aun se le acusaba de excesivo latinismo. Apuntador y oráculo de Maiquez, contribuyó á llevarle por el camino de la tragedia, y para que él los declamase puso en sonoros y magníficos versos castellanos el *Ores-*

tes y la *Virginia* de Alfieri. Pero aunque amigo de Moratín, no se dejó arrastrar á ciegas por su autoridad, sino que mostrando gusto muy ecléctico y singular afición á nuestro teatro, alternó esas traducciones con obras de índole muy diversa, y resucitó al olvidado Tirso de Molina. Sus ideas literarias propendían á la libertad, mucho más de lo que pudiera creerse. Al frente del *Orestes*[1] puso un prólogo vigorosamente escrito, donde, después de hacer notables consideraciones sobre el teatro italiano, achaca su esterilidad á la imitación servil de los antiguos. «Intentaron (los italianos y franceses) fixar límites á las artes, como el Criador á las ondas del mar, *usque quo et non amplius:* nunca quisieron, ó no supieron nunca renunciar al mísero trabajo de traducir ó de imitar.... Aun sus propias Poéticas, al menos las más célebres, no son otra cosa que citas ó comentos prolixos de Aristóteles y de Horacio, á quienes concedían la infalibilidad de los oráculos: sin duda porque uno y otro los imitan en su misteriosa obscuridad. De manera que, sustituyendo la autoridad al raciocinio, el fanatismo de la credulidad á la reflexión y al análisis, idólatras de cuanto la antigüedad les ofrecía, sin distinción ni examen; en suma, más eruditos que filósofos, instituían en sus libros la imitación en dogma, en mérito la uniformidad, y un arte, en fin, de quien los más poderosos efectos son fruto de la

[1] *Orestes, Tragedia en cinco actos, representada por la primera vez en el coliseo del Príncipe, día 30 de Mayo de 1807. Madrid, imp. que fué de García, año de 1815.*

libertad y entusiasmo del alma, en un oficio me-mecánico de la memoria. *Ellos creían que la bondad de un drama no consistía más que en obedecer con una pueril superstición á los preceptistas del teatro*, como creían que las meras fórmulas retóricas constituían un discurso elocuente. Aquellos discursos ó poemas, que no tenían una exacta conformidad con estas fórmulas y preceptos, no tenían tampoco derecho, en su dictamen, al aprecio común, y mucho menos á la estimación de ellos, y *reducidos á la estrechura de sus reglas*, se resistían á confesar y reconocer el mérito de la *Farsalia* y del *Orlando*, porque, en fin, ¿cómo clasificar entre los épicos al Ariosto y á Lucano? *¿Cómo sentir deleite en la lectura de unas obras de que la antigüedad no les ofrecía modelos?.... Siendo como es indefinido el número de ideas que puede abrazar nuestra mente, lo son también los modos de combinación de ellas.... Señalar límites á la esfera de los aciertos, y presumir que fuera de ella sólo se encuentra el error ó la nada, no es otra cosa que renunciar á la perfectibilidad de las artes, cerrar las puertas de la celebridad á los talentos, y condenarlos á una perpetua y afrentosa esterilidad. Las máximas absolutas, á no ser en las ciencias abstractas, son en las demás cosas erróneas y falibles: el preceptista ó crítico que identifica los términos de un arte con los de su propia capacidad, y se instituye árbitro de la posibilidad de las cosas, incurre é induce á los demás en un error funesto á la perfección de aquel arte.* Aun cuando los preceptos se intro-

dujeron en las artes para utilidad de ellas, no debe ser tanta su inflexibilidad y tiranía, que, cuando esta utilidad misma lo ordena, no cedan en su obsequio, y sufran alteración en sus principios. *Y en el caso de que dichos principios sean inmutables é inconcusos, los medios de usar en el teatro de ellos para suscitar afectos y deseos, no reconocen límites, porque una multitud de circunstancias distintas entre sí concurren á la elección de dichos medios, y los modifican y alteran con respecto á los usos, á las ideas, al carácter, al clima y á las preocupaciones de los pueblos.* En conclusión, *el espíritu de imitación y regularidad científica en el arte dramático, nunca produjo ni producirá cosas que la posteridad imite y que arrebaten el alma en la lectura ó el teatro.*» Y aconseja «examinar los fundamentos de la autoridad de que disfrutan los trágicos franceses: estimar lo que en ellos es merecedor de estimación, y censurar lo que es digno de censura; formar idea de lo bueno ó malo de las cosas *con relación á sus efectos y al fin á que caminan*; regular por estos efectos y este fin los medios de que usan los maestros del arte, é inferir de ellos el mérito y autoridad de su doctrina; contrastar, en fin, el torrente de su celebridad, y osar creer en la posibilidad de su reforma.... porque la perfección absoluta, bien en las artes, bien en las demás cosas, no es de aquellas que el cielo quiso conceder á la tierra».

Fuera del error crítico que Solís comete poniendo á Alfieri entre los insurrectos y extreman-

do el contraste entre su tragedia y la francesa (que son, al fin, especies del mismo género), nada puede pedirse á esta elocuente profesión de *romanticismo*, tan enérgica y entonada como el prólogo de *Cromwell* ó el de las *Orientales*. Solís, á principios del siglo XIX, venía á sustentar la misma doctrina estética que el P. Feijóo á principios del XVIII. Y ya hemos visto cuántos son los eslabones que enlazan al uno con el otro, porque nada hay casual ni fortuíto en la historia de la crítica española. El modesto y olvidado Solís, que es uno de los mejores poetas líricos y dramáticos de su tiempo, merece ser citado también entre los críticos de más arrojo, sin que haya entre sus principios y los de Moratín la comunidad que han soñado algunos críticos. Solís era muy amigo de Moratín, pero casi su adversario en literatura.

El movimiento literario iniciado en Salamanca y Madrid se comunicó con más ó menos intensidad á otras ciudades de la Península, especialmente á Sevilla, donde fructificó más y tomó un color local bastante pronunciado, amalgamándose con las gloriosas tradiciones de aquella ciudad en el siglo XVI, las cuales se intentaba renovar con más ó menos fortuna. Entonces nació la célebre *Academia de Letras Humanas*, sucesora de otras de muy corta vida que en Sevilla y en Osuna habían existido con los títulos de *Academia Horaciana* y *Academia del Sile*. Más afortunada la *de Letras Humanas*, duró desde Mayo de 1793 hasta fines de 1801, años fecundísimos y bien

aprovechados para las letras andaluzas. Y aunque la Academia, como cuerpo organizado, murió en el año últimamente dicho, su influencia se extendió mucho más acá, puesto que continuaron enseñando y escribiendo sus individuos conforme á las ideas y prácticas que en aquellas juntas dominaban. Arjona, Reinoso, Blanco y Lista compendian las glorias de la escuela sevillana en ese período: á su lado se agrupan otros poetas de segundo orden, como Roldán, Castro, Núñez-Díaz, Mármol, Hidalgo, y hasta cierto punto el abate Marchena.

La *Academia de Letras Humanas* [1] tuvo por censor á Forner y por primer secretario á Reinoso. Fué su principal instituto, aparte del cultivo de la poesía lírica, «el examen de los mejores libros escritos sobre las Bellas Letras», es decir, la difusión de una teoría literaria. Sucesivamente fueron leídos y estudiados en común los inmortales tratados de Luís Vives *De causis corruptarum artium* y *De tradendis disciplinis*, el *Ensayo* del P. André *sobre la Belleza* y un *Análisis del gusto* por Formey, que entonces corría con aprecio, *la Perfecta Poesía* de Muratori, el

[1] Paso rápidamente por las vicisitudes de esta *Academia*, sobre la cual pueden encontrarse reunidos todos los datos apetecibles en un estudio de D. Alberto Lista *De la moderna escuela sevillana de Literatura (Revista de Madrid, 1838)*, en otro de Alcalá Galiano (D. Antonio) publicado en la *Crónica de ambos mundos*, y en la extensa biografía de Reinoso escrita por D. Antonio Martín Villa al frente de las *Obras de Reinoso* impresas por la *Sociedad de Bibliófilos andaluces* (Sevilla, 1872).

estima y comprende debidamente leyendo estos pasajes. Una preocupación, entronizada entre teólogos y jurisconsultos, hacía alarde de menospreciar todo cultivo ameno del espíritu; y las mejores disposiciones poéticas, que nunca han faltado en aquella tierra privilegiada de las Musas, se agostaban y decaían míseramente, perdiéndose en lo trivial, en lo conceptuoso, en aquel género de poesía casera que envilece á un tiempo el arte y la condición del poeta.

¡Cuán distinto el espectáculo que presentaba la renovada escuela sevillana! Es cierto que mucha de aquella poesía era artificial; pero con noble y bien encaminado artificio, con elevación y dignidad en los asuntos y en los pensamientos, con jugo de doctrina, con esplendor y lumbre de estilo poético, llevado, es verdad, al extremo, porque ninguna reacción es eficaz sino á condición de extremarse. En la escuela sevillana, como en todo grupo literario, hay que distinguir dos cosas: la ejecución y la teoría. En la ejecución, aunque la moderna escuela sevillana manifestaba altamente el propósito de ser prolongación ó renovación de la antigua, inclinándose unos, como Reinoso y Roldán, á la imitación de Herrera, y prefiriendo otros, como Lista, un tono más suave y más próximo al de Rioja (ó al de las varias composiciones que entonces se confundían bajo el nombre de Rioja), pero acordes todos en la existencia de un lenguaje poético distinto del de la prosa, y que debía estudiarse en los poetas andaluces de la edad de oro, no por eso hemos

de ver en aquel movimiento (como algunos han visto, con notable error) una mera restauración arcaica, que, por otra parte, hubiera sido imposible. El mérito de aquellos poetas está precisamente en lo que tienen de poetas del siglo XVIII, en lo que deben á las ideas de Filosofía y de crítica reinantes en su tiempo. Esto es lo que da relativa originalidad y valor verdadero á algunas composiciones de Lista, de Arjona, de Blanco. Era imposible que espíritus educados con las doctrinas estéticas del P. André, de Batteux, de Marmontel, de Blair: conocedores algunos de ellos de la lengua inglesa é imitadores de sus poetas, especialmente de Pope: admiradores de la poesía filosófica de Meléndez y Cienfuegos, de quienes recibieron el primer impulso, dejasen de presentar en sus aspiraciones y tendencias un carácter muy distinto del que hubiera cuadrado á los contertulios de Pacheco ó de Arguijo. Los tiempos eran otros, y otra tenía que ser forzosamente la poesía, menos poética en verdad, pero no falta de mérito cuando acertaba á ser sincera.

En cuanto á la crítica, el mismo Alcalá Galiano, á quien ciertamente no se recusará por parcial de la escuela sevillana, reconoce que era «de lo mejor para su época: no exenta ciertamente de preocupaciones...., pero, en general, sana, clásica, según se entendía á la sazón lo clásico, y apoyada en buena y bastante extensa erudición; crítica, en suma, parecida á la de *La Harpe* ó á la de *Blair*». La definición nos parece exacta, entendiéndose siempre que con ella no se intenta

calificar los numerosos é importantísimos trabajos críticos que Lista dió á luz después de 1820, todos los cuales, sin excepción, pertenecen á un nuevo modo y sistema de crítica, cuyo examen queda reservado para otro volumen de esta obra nuestra. De su primera juventud sólo andan impresas dos piezas críticas, leídas una y otra en la Academia de Letras Humanas, y, cada cual por su estilo, muy notables. Es la primera una imitación, ó, por mejor decir, adaptación ó refundición enteramente castellanizada del poema de Pope *The Dunciad*, larga sátira literaria en forma de parodia épica [1]. Este ensayo de Lista (leído el 22 de Julio de 1798) tiene versos admirables y una madurez de estilo que anuncia ya al futuro maestro y legislador del gusto, en el joven andaluz desenvuelto y chancero. En esta llamada *traducción*, los nombres y alusiones de Pope á autores ridículos ingleses están sustituídas con otras á autores castellanos no menos perversos y dignos de la férula.

Al año siguiente compuso y leyó Lista [2] un *Examen del Bernardo de Balbuena*. Lista admiraba tanto como Quintana al brillante y pintoresco obispo de Puerto Rico, á quien pudiéramos llamar el *Ariosto* castellano. Censura el plan del *Bernardo*, pero aplaude fervorosamente el es-

[1] *El Imperio de la Estupidez* (impreso por primera vez en el tomo III de *Poetas Líricos del siglo XVIII*).

[2] El 15 de Setiembre de 1799. Publicado en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* de Sevilla, tomo III, pág. 133 y siguientes.

tilo, hasta en aquello en que más se separa de la entonación igual y sostenida de Herrera y de su escuela: «acertó Balbuena en no haber sacrificado su abundante y noble facilidad al nimio trabajo de la corrección». Con este discurso comienza á notarse en el espíritu de Lista cierta desviación del rigorismo sevillano que profesaban otros académicos, especialmente Reinoso, el cual todavía, en un escrito de 1830, hablaba con visible despego del *desaliño* de Garci-Lasso, del *desmayo y falta de sonoridad frecuentes* en Fr. Luís de León, de la *sequedad* de los Argensolas, de la *incuria* y *vulgaridad* de Lope, y del *prosaismo* general de todos los poetas castellanos [1], dando ocasión con esto á las feroces represalias de Gallardo, el cual envolvió un poco demasiadamente á Herrera en sus odios tan personales como literarios contra el *culto Fileno* y el *docto Anfriso*. De estas pobrezas ó intolerancias provinciales ó regionales, propias de espíritus firmes y estrechos como Reinoso, estuvo bastante libre D. Alberto Lista, pero no del todo. Hay grandes poetas españoles que nunca acertó á comprender ni á estimar más que á medias. Acontecíale esto con el que quizá es el primero y mayor de todos, con Lope de Vega, á quien tan pobremente juzgó en sus *Lecciones de literatura dramática*, y cuyos versos le parecían *malos, malísimos por la mayor parte*, al mismo tiempo que

[1] Artículo *Sevilla* en el *Diccionario Geográfico* de Miñano, tomo VIII, pág. 256. Este artículo es conocidamente de Reinoso.

ponía en las nubes los de Balbuena, que tienen las mismas cualidades y los mismos defectos que los de Lope, pero en grado inferior.

D. Manuel María de Arjona, uno de los poetas más independientes y más inspirados de la Academia sevillana, leyó en ella una especie de *Plan para una historia filosófica de la poesía española*[1]. En él, partiendo Arjona de la comparación entre la pintura y la poesía, defendía la tesis de que «la historia de la poesía española debe escribirse por escuelas, así como se escribe la de la pintura». Excluía de su plan todos los poetas anteriores á Garci-Lasso, «cuyas obras son como las naves con que se descubrió la América; cuya forma sirve para admirar el valor y pericia de los que se embarcaron en ellas, pero nadie las admitiría por modelos para fabricar otra igual y fiarse de ella al ímpetu del mar y viento». Llegado ya al siglo XVI, distinguía en él, no sin perspicacia crítica, hasta siete escuelas: 1.ª, la *italo-hispana* (Boscán, Garci-Lasso, etc.); 2.ª, la sevillana (Herrera, Arguijo, Rioja, Jáuregui, etc.); 3.ª, la latino-hispana (Fr. Luís de León); 4.ª, la greco-hispana (el Bachiller La Torre, Villegas); 5.ª, la propiamente española (Balbuena, Lope de Vega, Góngora en su primera manera); 6.ª, la aragonesa (los Argensolas); 7.ª, la culterana ó española corrompida (Góngora en su segundo estilo).

Nosotros no tenemos á las escuelas literarias la antipatía que otros críticos, ni vemos reparo en aceptar el principio fundamental de la clasifica-

1 Impreso en el *Correo de Sevilla*, 1806.

ción de Arjona. Si la poesía es obra humana y racional, como sin duda lo es, ¿quién puede creer que se haya desenvuelto de una manera caprichosa y fortuíta, por aislados impulsos individuales, sin tradición ni concierto? ¿Faltará á la poesía lo que nadie niega en las artes plásticas? Lo que importa es que la clasificación esté bien hecha, y que corresponda exactamente á la realidad de las cosas, fundándose, no en razones externas y superficiales de paisanaje, de educación, de convivencia, etc., sino en la comparación profunda de las tendencias y aptitudes estéticas de los diversos ingenios, puestas en relación con el medio intelectual en que se desarrollaron. Muchas veces los poetas no pertenecen á la escuela á que ellos creían pertenecer, y á que parecen afiliarlos su patria y su época, sino á otra distinta. Así, v. gr., Francisco de Medrano y D. Tomás González Carvajal nacieron en Sevilla, y, sin embargo, uno y otro pertenecen á la escuela salmantina, á la escuela de Fr. Luís de León. Así, Cienfuegos se educó en la escuela de Salamanca, y, sin embargo, se le debe contar entre los progenitores del romanticismo.

El que no tenga cuenta con las escuelas literarias, forzosamente convertirá en un caos la historia de la poesía. Pero como algún orden se impone en todo trabajo humano, tendrá que seguir ó el orden cronológico estricto, que es, á las veces, el mayor desorden, ó bien agrupar á los poetas por razones enteramente exteriores y anticientíficas. Y no se objete que la poesía es libé-

rrima, porque ahí está la historia para enseñarnos que cuanto más nacional y más popular es un género de poesía, tanto más obedece á un proceso lógico y fatal, tanto más se extiende y perpetúa la reproducción de unos mismos tipos estéticos, tanto más frecuentes son los remedos y los plagios, y tanto mayor y más visible la unidad de principios y de sistema. ¿Quién ha de dudar que Lope de Vega y los dramáticos que le siguieron forman una *escuela?* Ni la palabra tiene en sí nada de absurdo, ni envuelve nada de opresivo y tiránico para el libre desarrollo del genio, puesto que, al fin y al cabo, no es mucho mayor la libertad de que disfruta el hombre en el arte que en la filosofía, por ejemplo. ¿Y quién duda que la historia de la filosofía debe escribirse por escuelas? ¿Y es esto negar la independencia del genio filosófico, que sólo merece el nombre de tal cuando ha llegado á formarse un sistema propio sobre los principios de las cosas? Pero lo que hay de individual en la obra científica, como en la artística, no obsta de ninguna manera á lo que hay de exterior, de involuntario, de obligado por las condiciones en que el espíritu se mueve; y ese sistema, que será propio del filósofo si se le ha formado por propia labor intelectual, tendrá, no obstante, relaciones y adherencias profundas con todo lo que se ha pensado en el mundo, con todo lo que se pensará después; y atendiendo á estas relaciones, el historiador crítico afilía al independiente filósofo, sean cuales fueren sus protestas, quizá en aquel grupo de

pensadores al cual menos se holgaría de pertenecer. Lo mismo ó poco menos sucede con las creaciones artísticas, ninguna de las cuales puede aspirar á salvarse de ser analizada y clasificada y puesta donde le corresponda.

El proyecto de Arjona, parto de un entendimiento elevado, merecía, pues, elogio como primera tentativa encaminada á poner orden en el estudio hasta entonces rutinario y empírico de la poesía española. Pero en su ejecución adolecía de graves defectos, no sólo por dejar en desdeñoso olvido á todos nuestros poetas de la Edad Media, y á todos los que en el siglo XVI metrificaron imitando, ya las formas populares, ya las de los últimos poetas del siglo anterior, sino por considerar meramente como italo-hispana á la poesía de Garci-Lasso, que debe su mayor belleza á elementos clásicos puros virgilianos y horacianos, y crear una fantástica escuela *greco-hispana*, en la cual afiliaba, sin saberse por qué, al Bachiller Francisco de la Torre, que es un excelente y purísimo imitador de Garci-Lasso.

Arjona dejó inéditos otros opúsculos críticos [1], pero asistió poco tiempo á las tareas de la Academia, por haber salido en 1797 para Roma, en

[1] Tales son: *Discurso sobre el mérito particular de Demóstenes.—Id. sobre el mérito de Virgilio y del Tasso como poetas épicos.—Id. sobre la corrección del teatro.—Id. sobre la oda de Fr. Luis de León á la Ascensión.—Id. sobre el libro IV de Luis Vives «De causis corruptarum artium».—Id. sobre la necesidad de establecer Academias en España, como único medio de adelantar la literatura española.—Sobre los progresos de la oratoria sagrada en España*, etc.

compañía del cardenal Despuig y Dameto. Durante su permanencia en aquella sacra ciudad, modificó considerablemente su gusto, que fué desde entonces más *italo-latino* que sevillano, llegando alguna vez hasta el clasicismo más puro, gemelo del de Moratín.

Reinoso no había adquirido entonces la celebridad que tuvo luego, pero ya ejercía sobre sus compañeros, no de más edad que él, cierta especie de magisterio, fundado, todavía más que en las cualidades de su grande entendimiento, en condiciones singulares de carácter, que se traducían en cierto dogmatismo inflexible. Así es que él fué el encargado de llevar la voz de la escuela, cuando la atacó, en nombre de la pureza y sencillez del sentimiento poético, el egregio traductor de los *Salmos*, D. Tomás José González Carvajal, purísimo escritor en prosa y poeta nada vulgar, no ya sólo en sus traducciones, sino en odas originales, como la *del Niño-Dios presentado en el templo*. González Carvajal, que, aunque nacido en Sevilla, no pertenecía á la escuela sevillana, ni quería relación alguna con ella, estampó en *El Regañón*, periódico que salía á luz en Madrid por los años de 1804 [1], una *Carta al editor del Correo de Sevilla sobre la oda á la Resurrección del Señor* publicada en el mismo *Correo*, órgano oficial de la nueva escuela, dirigido por el erudito bibliógrafo D. Justino Matute y Gaviria. La oda era de D. José María Roldán, famoso teólo-

[1] Números 60 y 61. Se reprodujo en el número 95 del *Correo de Sevilla* (sábado 25 de Agosto de 1804).

go, y, en años posteriores, ejemplar cura párroco de San Andrés de Sevilla, y autor de una célebre *Exposición del Apocalipsis*. Roldán, que tenía poco de poeta, por más que artificialmente construyese versos correctos, había hecho una oda de escuela, en estilo duro, fragoso y desapacible, que intentaba remedar la grandilocuencia de Herrera. González Carvajal, disfrazado con el nombre de *D. Eugenio Franco*, emprendió la anatomía de ella, mostrando que estaba llena de «palabrones duros y sexquipedales, impropiedades, arcaismos y licencias sin necesidad y sin número». Y entrando en la discusión de lo que llamaban lenguaje poético los de la escuela sevillana, tampoco le costó mucho probar la sólida tesis de que «el verdadero lenguaje poético se diferencia y aparta del común por la majestad, la novedad y la belleza, no por las extravagancias, las innovaciones arbitrarias y la hinchazón». «Debe ser rico (añade), casto, numeroso y bien sostenido.... no como el de esos escritores y poetas noveles, los cuales, con estudios *crudos*, estragado el paladar en idiomas y versos extranjeros.... se forman un estilo á su modo, que ni es latín, ni castellano, ni francés, y con zurcirle cuatro arcaismos que le caen como remiendo de grana en paño burdo, ya se creen hombres de pro.... Leen tal vez y estudian el Boileau, y el Batteux, y el Blair, y el La Harpe, y hacen bien en ello, si en efecto lo hacen; pero olvidan y no estudian su propia lengua, y, llenas sus cabezas de preceptos, observaciones y teorías sublimes y utilísimas, no saben aplicarlas á ella,

porque no saben ni siquiera hablar sino en francés.... El que ellos toman por lenguaje poético, no es el verdadero y legítimo, sino otro contrahecho, de temple y ley muy inferior.»

González Carvajal esgrimía contra la escuela sevillana las mismas armas que Tineo contra Meléndez y Quintana, y pronunciaba, como él, enfrente de la nueva secta palabrera y pomposa, el nombre de Fr. Luís de León, dechado de sabia ingenuidad y de serenidad celeste. No lo llevaron en calma los de la ya disuelta Academia de Letras Humanas, y encargaron la contestación á Reinoso, que la dió largamente en el mismo *Correo de Sevilla*, encubierto con el pseudónimo de «El Capitán D. Francisco Hidalgo Muñatones, vecino de Vara de Rey [1]». En su carta, más ingeniosa que convincente, Reinoso, gran discutidor y algo sofista, no sólo defiende con autoridad de Herrera que es lícito al poeta «usar de palabras extraordinarias y más significantes que las comunes de la prosa», sino que con un texto de Horacio, entendido más conforme á la letra que según el espíritu, quiere persuadirnos que «la altisonancia es una virtud en la lírica, y que el poeta debe tener una lengua altisonante: *os magna sonaturum*». Defiende los arcaismos y los neologismos con el ejemplo de Meléndez, Cienfue-

1 *Correo Literario y Económico de Sevilla, tomo IV, que comprehende los meses de Octubre, Noviembre y Diciembre del año 1804, y el de Enero de 1805. Con facultad Real. En la Imprenta de la Viuda de Hidalgo y Sobrino.* La carta de Reinoso comienza en la página 9.

gos y Quintana, «y si hay otros, bien pocos serán, que hayan escrito versos con acierto». Llamaba *poesía de lenguaje* á lo que Carvajal *culteranismo;* ni era posible que llegaran á entenderse, partiendo de tan distintos principios, y siendo Carvajal versificador tan llano, que casi tocaba con la prosa, y Reinoso el más difícil y estirado de todos los poetas de la escuela.

En aquel mismo año de 1804 publicó su célebre poema *La Inocencia Perdida*, premiado por la Academia de Letras Humanas el 8 de Diciembre de 1799, en competencia con otro de Lista. El poemita era una miniatura del grandioso cuadro de Milton, con las desventajas de venir después, de ser reproducción muy en pequeño, y de haber nacido más bien del arte que del estudio. Quintana, al dar cuenta del poema en las *Variedades* (n.º XVIII), elogió encarecidamente la dicción noble y escogida, el estilo animado y poético, los versos sonoros y armoniosos, la elegancia con que estaban forjadas las octavas; pero en cuanto al fondo del asunto, hizo bastantes salvedades, si bien en tono muy cortés, unas de todo punto desacertadas, como las que se refieren á la elección del asunto, otras que demuestran no vulgar perspicacia, como la referente al poco arte con que está presentada en Reinoso la seducción de la serpiente, horrible en él, vistosa y halagadora en Milton. Era necesario ser poeta como Quintana para sentir y expresar tan admirablemente la diferencia; pero el mayor poeta no se libra del yugo doctrinal de su tiempo, y por eso,

un poco antes del pasaje transcrito, vemos á Quintana aceptar sin reparos la falsa doctrina de Boileau contra la poesía religiosa: «Un maestro del arte ha dicho que los misterios de la Religión Cristiana eran poco susceptibles de ornatos poéticos». Y Milton le parecía, «más bien que un poeta émulo de Homero, un catedrático que explica lecciones de teología».

Quintana fué impugnado muy hábilmente por uno de los mayores entendimientos que tenía la escuela sevillana, por D. José María Blanco, que, cambiando luego de lengua, de religión y de patria, se hizo llamar en Inglaterra, con nombre duplicado, *Blanco-White*. La *Carta* de Blanco *á los editores de las «Variedades»*, es uno de los mejores trozos de crítica de la escuela sevillana, y anuncia ya el talento de excelente y vigoroso prosista de que el autor dió muestra en sus escritos de Londres. Comienza por reducir á sus justos límites la autoridad de Boileau, que, según él, no entendió condenar en absoluto los argumentos cristianos, sino sólo «el mal uso de las verdades religiosas en la Poesía Épica, y la indecente mezcla de los misterios con la fábula», de que había hartos ejemplos en los poemas de su siglo. El mismo Boileau desmintió el rigor de la doctrina que se le presta, discutiendo, en una sátira y en una epístola, materias, no ya cristianas, sino exclusivamente teológicas y propias de la Sorbona. Y, sobre todo, continúa Blanco, si Boileau dió el precepto, erró en darle, porque «no hay objeto alguno tan poético que no presente alguna

faz árida é intratable para las Musas, así como hay muy pocos, ó tal vez ninguno, que sean enteramente estériles para una imaginación que posea el arte de embellecer....» Acusa á Boileau de jansenista, y de no ver, conforme al espíritu de su secta, más que la parte severa y temerosa del cristianismo, tormentos y penitencia. En los poetas antiguos, lo que menos admira Blanco es lo que deben á la fábula y á la mitología: «si Virgilio no hubiera llenado sus versos de bellezas independientes de la acción de sus Divinidades, su gloria hubiera decaído con la nación para quien escribió; pero Virgilio es infinitamente superior á sí mismo, cuando el encanto de su estilo recae sobre un fondo verdadero para todos los hombres». Y aplicando esta doctrina al argumento de los poemas de Milton y de Reinoso, demostró que no había en el *Paraíso Perdido* una sola belleza que no naciera de las entrañas del asunto elegido por el poeta [1].

La reputación de Blanco quedó bien afianzada entre los del grupo hispalense con el hecho de haber osado medir sus armas con Quintana, llevando los honores del torneo, puesto que su adversario no respondió cosa alguna. Aumentó su fama de estético un poema sobre *la Belleza*, que fué leído con inmenso aplauso en la Academia de Letras Humanas, y que debe de haber perecido

[1] Esta polémica puede verse íntegra, así en las *Variedades (Año segundo, tomo primero)*, (pp. 164 á 184 y 241 á 252), como en el *Correo Literario y Económico de Sevilla*, tomo IV (pp. 177 á 183, 201 á 204, 209 á 212, 217 á 222).

inédito. Pero algunos rastros de él pueden buscarse en la oda de Blanco *sobre los placeres del entusiasmo*, algo declamatoria como todos sus primeros versos, pero llena de elegancia, y en algunos pasajes de fuego. Blanco explicó Letras Humanas en la Sociedad Económica de Sevilla antes que Reinoso, pero nada resta de sus lecciones. En Londres cambió radicalmente de ideas literarias, como de todo; y fué entre nuestros emigrados españoles uno de los más eficaces aunque mesurados protectores de la emancipación romántica, en el sentido del romanticismo histórico inglés.

Otros poetas sevillanos, muy inferiores á los citados, mostraron de una manera ó de otra conatos por salir de la senda trillada. Así, D. Francisco Núñez Díaz, en quien Lista saludaba con evidente exageración á un *Píndaro cristiano*, pero que, en suma, tiene la curiosidad y el mérito de haber traducido uno de los primeros, en forma pindárica ó herreriana, las ideas de Chateaubriand acerca de las bellezas poéticas del cristianismo puestas en cotejo con las de la gentilidad: asunto de la mejor de sus odas.

Moviéndose con independencia de todos los grupos hasta aquí memorados, pero sin pretensiones de crear escuela aparte ni alientos para ello, florecían á principios de nuestro siglo otros escritores que, apartándose en algunos puntos de la legislación tenida vulgarmente por clásica, representan lo que pudiéramos llamar otras tantas direcciones individuales. Así, prescindiendo de

las tentativas arcaicas de Vargas Ponce y otros, las cuales no trascendían más allá de la corteza de la lengua, algún recuerdo debe hacerse del ilustre Arriaza, uno de los pocos improvisadores que no han sido indignos del nombre de poetas. La posteridad no le ha tasado aún en su justo valor, si bien comienza á notarse una reacción en favor de sus versos, tan aplaudidos y populares en un tiempo, y luego tan completamente olvidados. Arriaza, que era el mejor versificador y rimador de su época, hábil, sobre todo, en la construcción de estrofas regulares, cuyo mecanismo había caído en gran desuso durante el siglo XVIII, se indignaba contra los poetas salmantinos que, como Quintana, llamaban *pueril* y *bárbaro* al artificio de la rima, «sin otra razón que la misma dificultad que ofrece á los que quisieran se les abriese el Parnaso por sólo los méritos de humanistas ó de filósofos». Con todo el orgullo de ingenio *lego*, y de poeta de sociedad, que hace consistir principalmente el mérito de la poesía en el fácil rodar de los versos y en el primor y aliño de las consonancias, mirando el arte como una especie de mecanismo, manifestaba gran desdén hacia el verso suelto, del cual dice que «lo es más para los ojos que para el oído», y todavía peor voluntad al *filosofismo poético*, introducido por Cienfuegos y sus amigos. No encuentran gracia á sus ojos «el estilo declamatorio, el tono sentencioso, el empeño de derramar la moral cruda, *con exclusión de los mitológicos adornos y de las invenciones*

alegóricas». «¿Cómo reconoceremos á la amable poesía, tristemente sentada en la cátedra de Demóstenes, y tan lejos de los floridos bosques en que el grande Homero y *el ingenioso Ovidio* meditaban y creaban aquel universo poético, transmitido hasta nuestros tiempos en brazos de todas las artes hijas de la imaginación?» Este abandono de la mitología y de la ficción alegórica, y juntamente el abuso de las verdades especulativas, eran, según él, los gérmenes de «una nueva secta que sucederá á las dos ya desterradas y conocidas con los nombres de *culteranismo* y *conceptismo*, la cual vendremos á llamar *filosofismo*, tanto más hermana de ellas, cuanto se compone de los mismos elementos, que son hinchazón y obscuridad». Esta censura la extendía, no ya sólo á la escuela salmantina, sino también á la sevillana, doliéndose de que los preceptistas modernos no quisieran reconocer por poetas, sino á los que escribían en el lenguaje de Herrera. «Y bajo el relumbrante atavío de tal lenguaje (que si pudo brillar en sus odas, no hizo más que obscurecer sus elegías), ¿adónde irá á parar aquella amable facilidad tan difícil de conseguir, aquella naturalidad y fluidez, primer atractivo de la poesía, y que se tiene por cualidad irreparable de cuanto se llama sublime?» Todavía se encuentran otras afirmaciones críticas curiosas en el prólogo que Arriaza puso á sus versos en la primera edición de 1807 y en la última de 1829, suprimiéndole en todas las intermedias. El autor, con cierto desenfado de repentista y de hombre de mundo,

llama por jueces naturales de sus obras, no á los rígidos Aristarcos, sino á la *juventud de ambos sexos*, y formula un principio anárquico, que luego fué muy repetido por los románticos: «el poeta, entregándose á un estro indeliberado, *es siempre responsable de sus versos*, pero no *de sus asuntos*». No hay buenos ni malos asuntos, ha repetido Víctor Hugo, sino buenos y malos poetas.

No sólo por sus manifiestas tendencias á la indisciplina puede decirse que rompe Arriaza el yugo doctrinal de su tiempo, á pesar de sus aficiones mitológicas, y á pesar de haber traducido la *Poética* de Boileau. Es, además, precursor de los líricos románticos en una parte, secundaria, es cierto, pero que en poesía no deja de tener importancia, es á saber, en la variedad y riqueza de las formas métricas. Arriaza era lo que hoy se llama en Francia un poeta *parnasista ó parnasiano*; un infatigable artífice de versos y de estrofas, sin cuidarse de los asuntos. Pero esto sólo era ya una excepción en su tiempo. Cienfuegos y Quintana apenas construían estrofas regulares: versificaban siempre ó en endecasílabos sueltos, ó en silvas de endecasílabos y eptasílabos, libremente combinados y con gran pobreza de rimas. Casi todas las formas de la antigua poesía castellana, así las indígenas como las derivadas de Italia, estaban abandonadas y proscritas como demasiado artificiosas y contrarias á la seriedad de la concepción poética y al libre arranque de la fantasía. Arriaza, en su poesía, falta casi siempre de elevación, de profundidad, de tersura, pero ingeniosa, amena y

suave, logró compensar la pobreza de pensamientos con la habilidad técnica. Por él volvieron á su antiguo crédito redondillas, quintillas, décimas, sonetos, todas las combinaciones que le ofrecía nuestra antigua métrica y otras más que él introdujo, tomadas generalmente de la literatura italiana, en que parece más versado que en ninguna otra de las antiguas ó modernas. Además, en una composición, bien notable por cierto, y que se levanta mucho sobre su tono ordinario, en la elegía del *Dos de Mayo*, se atrevió, por primera vez que sepamos en nuestra literatura, á variar dos veces de metro en una misma poesía, libertad de que luego usaron y abusaron los románticos. Y enteramente romántica es aquella elegía (compuesta en 1810), así por el desorden de las ideas y la expresión violenta, intemperante y desigual de la pasión, como por la completa ausencia de escrúpulos académicos. Alentado Arriaza con el buen éxito de su composición *polimétrica*, todavía se atrevió á repetir la misma libertad en otras poesías patrióticas de circunstancias.

Enemigo Arriaza del filosofismo poético, lo fué también de los ineptos traductores é imitadores de la tragedia francesa; y contra ellos lanzó una vez y otra los más punzantes dardos de su sátira. Algunas de sus críticas de *entreacto* son verdaderos modelos, sobre todo la de la tragedia de Arnault, *Blanca ó los Venecianos*, trasladada á nuestra escena por D. Teodoro de la Calle, que también puso en pésimos versos castellanos el *Otelo* de Ducis. Algunos rasgos de la sátira van

derechos contra el sistema de declamación de Maiquez:

«Talma el modelo fué: ¡oh! que ése Talma
Podrá prestar su gesto y no su alma.»

Creemos que Arriaza criticaba más por instinto de buen gusto, que por obedecer á escuela alguna. Pero parece haber mirado con cierta simpatía el teatro antiguo español, y en esa misma sátira deplora que se abandonen las piezas de Lope y de Moreto, para sustituirlas con «*francesas cucamonas*». De los desvaríos de la secta de Comella hizo plena justicia en una sátira en tercetos, compuesta casi al mismo tiempo que la *Comedia Nueva* [1].

Por el mismo tiempo se imprimió en Segovia (1798) un singular *Ensayo sobre la mejoría del Teatro*: su autor, el poeta aragonés D. Juan Francisco del Plano, fecundísimo y no vulgar ingenio, aunque muy contagiado del prosaismo de la época [2].

Plano se queja de que «cada día se vayan añadiendo nuevos eslabones á la cadena de la imaginación que tan *suya* quiere ser siempre en los poetas»: declara altamente que «*las reglas de Aristóteles son hoy inadmisibles, y que las unidades no fueron observadas por los griegos sino*

1 De lo que Arriaza escribió sobre las artes plásticas, algo se dirá en otro capítulo.

2 Sus *Poesías selectas* han sido publicadas en un tomo de la *Biblioteca de Escritores Aragoneses* (Zaragoza, 1880), con un largo estudio preliminar de D. Jerónimo Borao.

quebrantadas en favor de otras bellezas, sin lo cual se harían intratables muchos asuntos»: se muestra fogoso partidario de la *tragicomedia* «porque trata de pasiones serias acomodadas á sucesos y personajes cercanos al común de los espectadores»: censura los largos razonamientos de la tragedia francesa, fundado en que el drama vive sólo de situaciones: apela de las reglas á la sensibilidad de los oyentes: se rebela contra la censura oficial de los corregidores y contra la censura legal é incompetente de los comediantes, aceptando sólo la de un *tribunal de poetas-filósofos:* pinta como muy accesible la renovación del teatro nacional si queremos volver los ojos á las riquezas acumuladas por Lope, Calderón y Moreto, etc., etc. Las ideas literarias de Plano eran tan atrevidas como sus ideas políticas, por las cuales sufrió larga persecución y destierro.

Este buen ingenio se arrojó á presentar en la escena de Valladolid (15 de Febrero de 1797) y de Zaragoza (18 de Enero de 1798) un ensayo de tragedia clásica pura, con coros y música vocal é instrumental, de suerte que remedase en algo los dramas griegos. Pero sus fuerzas eran desproporcionadas á tan difícil y casi imposible empresa, y aunque *El Sacrificio de Calliroe* llamó la atención y el favor del público por la extrañeza de la *música coreada como en la antigüedad* (así decían los carteles), y no faltó crítico que afirmase que nunca había visto la escena española un drama más semejante á los de Sófocles y Eurípides, la obra cayó muy pronto en olvido, y ni siquiera se

imprimió ni llegó á representarse en los teatros de la corte.

Plano había escrito en 1784 una *Arte Poética* en tercetos, cuya doctrina nada ofrece digno de particular memoria. En el estilo es muy desigual; pero se ve el conato de imitar á los Argensolas. La versificación de Plano es más abundosa que correcta, y no llega nunca á la perfección sostenida de sus modelos. Define la belleza por la reducción *de la variedad á la unidad*. Las ideas sobre el teatro son idénticas á las que expuso en el *Ensayo* en prosa:

> «Yo seguiré la fiel naturaleza,
> No bajos y ridículos bosquejos
> Que hacen cavilación y sutileza.
> Me río de preceptos y consejos
> En obras donde el numen brillar debe,
> Si el ingenio los trajo de muy lejos.
> ....
> Ni pienses, como muchos neciamente,
> Por lo que allá en su origen fué la escena,
> Sus leyes formar hoy menudamente.
> La antigüedad está de sombras llena;
> El tiempo todo lo confunde y muda;
> Lo que antes se amó mucho, hoy se condena.
> ....
> Lo que hace un siglo se llamó tragedia,
> ¿Quién sabe si así el Griego lo llamara?
> Y mejor lo diré de la comedia.
> ....
> A las cosas del día dar conviene
> Preceptos, no á las viejas y olvidadas....
> ....

De aquí las *unidades* han nacido
Que en *opiniones necias y sutiles*
La cómica nación han dividido.
No me cuido de *máximas pueriles*,
Porque quita, tal vez, nimia finura
Su valor á pinceles y buriles,» etc., etc.

Las últimas obras críticas en que la escuela del siglo XVIII dió muestras de sí antes de la irrupción romántica, salieron de manos de varios proscritos españoles, que, unos por afrancesados y otros por liberales, tuvieron que abandonar el suelo patrio desde 1814 hasta 1820, ó desde 1823 hasta 1834. En algunos miembros de ambas emigraciones se manifestó desde luego la tendencia romántica. Otros permanecieron fieles á la tradición clásica más ó menos modificada, contándose, entre ellos, Marchena, Silvela, Pérez del Camino, Burgos, Hermosilla y Martínez de la Rosa, todos los cuales, á excepción del último, se habían manifestado antes tan partidarios de la causa francesa en política como en literatura. Las obras de estos ilustres humanistas cierran, por decirlo así, el largo período que vamos estudiando: son como el testamento de la escuela galo-clásica, y por ellas mejor que por otra alguna pueden apreciarse las pérdidas y las ventajas que nuestra crítica había experimentado desde el tiempo de Luzán.

De estos escritores, el que á primera vista parece más original y temerario es el abate Marchena, personaje de novelesca y extrañísima vida, y de carácter tan fuera de lo racional y ordinario

como su vida misma. En otro tiempo he escrito largamente sobre él [1], y en alguna cosa he de repetirme. Las audacias de Marchena no fueron nunca literarias, sino sociales y religiosas. En literatura, su criterio era el de Boileau, y, por inverosímil que parezca, este hombre que en más altas materias llevaba hasta la locura su ansia de novedades, y sólo vivía del escándalo y por el escándalo, en materias de poesía es, como su maestro Voltaire, el más sumiso á los cánones de los preceptistas del siglo de Luís XIV, el más conservador y retrógrado, y el más rabioso enemigo de los modernos estudios y teorías acerca de la belleza del arte: «esa nueva obscurísima escolástica con nombre de *Estética*, que califica de *romántico* ó novelesco cuanto desatino la cabeza de un orate imaginarse puede». Marchena era el primero que pronunciaba en castellano la palabra *Estética*, si bien para injuriarla. Él, como todos los volterianos rezagados, era falsamente clásico, á la manera de José María Chénier ó de la Harpe, y para él Racine y Molière eran las columnas de Hércules del arte. Á Shakespeare le llama *lodazal de la más repugnante barbarie*; á Byron ni aun se digna nombrarle; de Goethe no conoce ó no quiere conocer más que el *Werther*. La fama de Chateaubriand, como poeta cristiano, le sacaba de quicio, y decía de *Los Mártires* que «son una ensalada compuesta de mil hierbas, ácidas aquéllas, saladas estotras, y que juntas forman el

[1] Vid. *Heterodoxos españoles*, tomo III.

más repugnante y asqueroso almedrote que gustar puede el paladar humano».

Marchena publicó en Burdeos, en 1820, con el título de *Lecciones de Filosofía moral y elocuencia*, una colección de trozos selectos de nuestros prosistas y poetas, acompañada de un largo *discurso preliminar* y un *exordio*, en que teje á su modo la historia literaria de España, y nos da, en breve y substancioso resumen, sus opiniones críticas é históricas, y hasta morales y religiosas. Ya es de suponer, conocida su procedencia, con qué criterio juzgaría Marchena nuestra cultura. Todo, ó casi todo, le parece en ella excepcional y monstruoso. Restringido arbitrariamente el principio de imitación, entendida con espíritu mezquino la antigüedad (¿qué ha de esperarse de quien dice que *Esquilo violó las reglas del drama*, es decir, las reglas del abate D'Aubignac?), convertidos en pauta, ejemplar y dechado único los artificiales productos de una civilización refinadísima, flores por la mayor parte de invernadero, sólo el buen gusto y el instinto de lo bello podían salvar al crítico en los pormenores y en la aplicación de las reglas, y de hecho salvan alguna vez á Marchena. Pero es tan inseguro y contradictorio su juicio, son tan caprichosos sus amores y sus odios, y tan podrida está la raíz de su criterio histórico, que los mismos esfuerzos que hace para dar á su crítica carácter trascendental y enlazar la historia literaria con las vicisitudes de la historia externa, sólo sirven para despeñarle. Bien puede decirse

que todo autor español le desagrada en el hecho de ser español y católico. No concebía literatura grande y floreciente sin espíritu irreligioso.

Este rabioso fanatismo de sectario, unido á la afectación de arcaismo y de hipérbaton latino que hay en el *Discurso preliminar*, contribuyen á hacerle empalagoso é intolerable, é impiden que se perciban y estimen debidamente los luminosos destellos de talento crítico que entre sus infinitas aberraciones y rasgos de mal gusto alguna vez, aunque por breve espacio, resplandecen. Tal es su concepto de la poesía «arte de imágenes»: tal el contraste que establece entre el arte inspirado por nuestra religión, «espiritual y abstracta», y el dictado por el paganismo clásico «sensual, material y palpable». No admite que el arte sea imitación de la naturaleza, sino selección de «lo más vigoroso y puro de ella», para formar con sus variados rasgos «verdaderos y existentes todos», el «*tipo ideal*, cuya concepción constituye el perfecto *criterio teórico*». Respecto de lo cómico, notó que la principal fuente de donaire en el *Quijote* consistía en «la oposición entre lo que realmente son en sí los objetos que se presentan al héroe, y el modo cómo él los considera» (la antítesis entre lo *ideal* y lo *real*, que ahora dicen). Todo el juicio de la inmortal novela está hecho de mano maestra. Ni son desacertadas algunas de las cosas que dice del teatro, empezando por convenir con esos *tudescos* (por él tan odiados) *defensores del romanticismo ó novelería*, en que «cada pueblo debe pintar sus pro-

pias costumbres, y ornarlas con los arreos que más se adapten á la índole de su idioma, á las inclinaciones, estilos y costumbres de los nacionales».

Pero lo más notable de este discurso, por lo inesperado, es, sin duda, la apología de *la excelencia poética del cristianismo*, que, según Marchena, debe ser igualmente reconocida por el fiel creyente y por el incrédulo: «no proviene lo escondido de los arcanos de la religión de las densas tinieblas que la escurecen *(sic)*, mas sí de los inexhaustos raudales de luces que de su centro destellan sin cesar, y que deslumbran y ofuscan los flacos ojos de los mortales: así es invisible el disco del sol mientras que con su luz contemplamos cuanto el mundo encierra». Lo que esta doctrina pudiera tener de antagónico con la impiedad de Marchena, lo salva él mediante una distinción entre la verdad poética y la filosófica. «La verdad poética está satisfecha cuando no desdicen las ideas del poema de las que establece la filosofía ó religión en que está fundado.» Aún pudieran citarse con elogio otros pedazos del discurso, v. gr., el hermoso paralelo entre Fr. Luís de León y Fray Luís de Granada, que es el mejor trozo que escribió Marchena, por mucho que le perjudique la forma siempre retórica de la simetría y de la antítesis. Pero cuando al lado de estos rasgos brillantes tropieza uno, ya con afirmaciones gratuitas, ya con juicios radicalmente falsos, ya con ignorancias de detalle, ya con alardes intempestivos de ateismo y despreocupación, ya con

brutales y sañudas injurias contra España (tales como no han salido de la pluma de ningún extranjero), ya con vilísimos rasgos de mala fe; cuando se ve escrito, por ejemplo, que las obras de Santa Teresa y de todos nuestros ascéticos son una «cáfila de desatinos y extravagancias, disparatadas paparruchas, adefesios que excitan la indignación», no es posible dejar de cerrar el libro con indignación, lamentando hasta qué punto el desenfreno y la intolerancia de las malas pasiones puede cegar y corromper el juicio aun en hombres nada vulgares [1].

El *discurso preliminar* de la *Biblioteca Selecta de Literatura Española* publicada en Burdeos casi al mismo tiempo que la antología de Marchena, y ordenada por D. Pablo Mendibil y don Manuel Silvela, es mucho menos original y resuelto, pero más sensato que el estudio del famoso jacobino. Fué autor único de este discurso el Sr. Silvela, amigo y correligionario de Moratín, y fundador de un célebre establecimiento de educación en Burdeos y en París. No se encuentran en este discurso aquellas rarezas de estilo, aquella continua insolencia, aquel tono paradójico que presta curiosidad y atractivo á ciertos trozos del estudio de Marchena. Pero la erudición segu-

[1] *Lecciones de filosofía moral y elocuencia, ó colección de los trozos más selectos de poesía, elocuencia, historia, religión y filosofía moral y política de los mejores autores castellanos, puestos en orden por D. Josef Marchena.* Burdeos, imp. de Pedro Beaume, 1820.—Dos tomos en 4.º—Los preliminares ocupan 147 páginas.

ra, ya que no recóndita, la templanza y la rectitud de los juicios, siquiera no parezcan muy nuevos ni penetrantes, son dotes que realzan el discurso de Silvela hasta poder ser estimado como el mejor cuadro de conjunto que hasta entonces se hubiera trazado de nuestras letras. El mismo Bouterweck, aunque en algunos puntos ahonda más que Silvela (y que otros posteriores), demuestra estar muy desigualmente informado, y cae á la continua en crasos errores, que revelan hasta ignorancia de la lengua que se propone ilustrar. Rápido, como es, el trabajo del colector de Burdeos, no sólo tiene el mérito de haber enlazado nuestra literatura con las vicisitudes de la literatura general, en vez de considerarla de un modo aislado é infecundo (en lo cual ciertamente sigue las huellas del P. Andrés y de Bouterweck), sino que, gracias á este mérito, se levanta de vez en cuando á consideraciones de un orden trascendental y á apologías de sabor romántico, que ciertamente admiran en la pluma del huésped y más cariñoso amigo de Moratín. Así es que no sólo osa rebelarse contra la autoridad censoria de Boileau, declarando que no siempre son justas sus decisiones, sino que comprende que no es posible ejercer la crítica de una obra literaria sin tener en cuenta «las causas morales y políticas que la han determinado». Á la luz de este sano y racional principio, estudia con simpatía los caracteres del ingenio español que él llama «disposiciones primitivas y determinantes, ó efectos de las variedades de nuestra organización, ó resul-

tados de las impresiones constantes de los objetos que nos rodean »; disculpa nuestra tendencia á la hipérbole, ocasión de tantos donaires para los críticos franceses, « poseedores de una lengua que acaso es esencialmente antipoética », y, por último, patrocina, aunque con excesiva timidez, los derechos de la imaginación en el teatro, contra los partidarios de las tres unidades. Lejos de él « autorizar el desorden, ni, á título de diferencias locales, entronizar la confusión y el delirio »; pero entiende que los verdaderos principios, las verdaderas reglas dramáticas, no se han formulado aún, y que las que pasan por tales no tienen más fundamento que « un espíritu de imitación, las más veces infundada y servil ». No hemos de creer que los antiguos « apuraron todos los medios de agradar ». «No nos esclavicemos por la imitación, ni juzguemos del desarreglo de los otros por la multiplicidad de las reglas caprichosas de insulsos preceptistas.... No quisiéramos que, á fuerza de agarrotar el ingenio y de clamar por la verosimilitud y regularidad, el mundo hermoso é ideal de los poetas fuese sustituído por el mundo melancólico de los filósofos. En el drama, por ejemplo, ¿no pudiera darse mayor ensanche á esas decantadas unidades de lugar y de tiempo? Reflexionemos que no podemos nunca sustraerle á su verdadera naturaleza, que es la de ser una ficción, en la que partimos ya de una infinidad de supuestos bien inverosímiles. » La libertad que Silvela reclama no es gran cosa ciertamente: se reduce á « extender un

poco el imperio de la ficción, y dar á los poetas la facultad de variar el lugar de la escena, desde el campo de Marte al Capitolio, y en lugar de veinticuatro horas, el ensanche necesario para que no puedan hacerse ridículamente chocantes ni la duración ni las distancias». Pero por algo se empieza, y no le faltaba razón al inexorable Moratín para calificar tales opiniones de *laxas* y muy próximas á la *herética pravedad*, y á su autor (á quien quería entrañablemente) de «casuista que, á fuerza de epiqueyas, tiraba á viciar con máximas corruptoras la moral dramática». En las frecuentes y chistosas polémicas que sobre el asunto sostenían, él llamaba á Silvela «un Escobar [1]», y Silvela á él «un P. Cóncina». Y como la amistad no era entre ellos obstáculo á la diferencia de opiniones, alguna vez llegaba á argumentarle *ad hominem*, y querer persuadirle que la *nimia austeridad de las reglas* había esclavizado su propio ingenio. Gran parte del discurso que precede á las comedias de Moratín está escrito para contestar á Silvela, que, fiel á su conciencia literaria, ni aun así quiso darse por convencido, y empezó á desarrollar sus ideas en una especie de *Poética*, de la cual dejó manuscritos dos largos capítulos [2].

[1] Nombre del famoso casuista Jesuita, tantas veces y tan inicuamente calumniado en las *Provinciales* de Pascal.

[2] Vid. *Obras Póstumas de D. Manuel Silvela. Las publica con la vida del Autor, su hijo D. Francisco Agustín Silvela. Madrid, 1845, imprenta de Mellado*, dos tomos 4.°, especialmente la página 189 del primer tomo y la 57 del segundo.

El Discurso sobre la literatura española, que llena la mayor

No es posible dejar en olvido, por más que su doctrina literaria ninguna novedad ofrezca, al aventajado humanista D. Manuel Norberto Pérez del Camino, que en 1829 dió á la estampa en Burdeos una *Poética* en seis cantos y en octavas reales, escrita (según él dice) siete años antes que la de Martínez de la Rosa, y no indigna de ponerse á su lado, si sólo se atiende al mérito del estilo y de la versificación, que generalmente es robusta y sonora, y á veces magistral y pintoresca. Como preceptista, Camino no ofrece más interés que el de representar el punto extremo á que llegó la escuela galo-clásica en algunos españoles. Es tan afrancesado en literatura como en política. Declara haberse aprovechado de Aristóteles, de Horacio y de Jerónimo Vida; pero su principal oráculo es, sin duda, Boileau, á quien traduce literalmente en muchos puntos, copiando de él y hasta exagerando las diatribas contra el teatro español:

«Héroe en el primer acto tierno infante,
Te sorprende barbado en el segundo,
. . . .
Nuestros padres, más libres que groseros,
Ó por triste indigencia subyugados,

---

parte del primer volumen, había aparecido al frente de la antología intitulada:

—*Biblioteca Selecta de literatura española, ó modelos de elocuencia y poesía, tomados de los escritores más célebres desde el siglo XIV hasta nuestros días. Burdeos, La Walle, 1819*, 4 tomos en 8.º: colección bastante copiosa y formada en general con buen gusto, á lo cual se añade una corrección harto rara en libros españoles impresos en Francia.

Dejando del buen gusto los senderos,
Caminos escogieron desusados.
Por lauros, si usurpados, lisonjeros,
Por extraños y propios deslumbrados,
En un monstruo el poema convirtieron,
Que Menandro y Terencio esclarecieron.
. . . .
Al fin de la razón la lumbre clara
Las nieblas disipó de estos errores.
La España en los que asombrós aclamara,
Sólo vió del teatro corruptores....
. . . .
Tú no sigas *insano* á tus abuelos,» etc., etc.

En general, los preceptos estéticos de Pérez del Camino no se levantan un punto sobre el nivel vulgar: sólo los realza la expresión, que suele ser muy feliz. Asociar el arte al ingenio; *crear* y *pintar*, porque en ambas cosas consiste la poesía; formarse, *á par del gusto*, *oído fino*; cultivar laboriosamente el *instinto* de lo bello, desarrollar sus *gérmenes* por medio de la lectura y de la reflexión, y transformar de esta suerte el *instinto* en *hábito*; convertir la memoria en una galería de imágenes; aspirar de *sabio á la alta gloria*, si se aspira á la fama de poeta: tales son los principales artículos de la fe literaria de Pérez del Camino:

«Formado así tu gusto, y con secreta
Grave meditación fortalecido;
Rica de hermosas tintas tu paleta
Y de armónico son rico tu oído;
Lleno tú de alta ciencia, como atleta
Que de potentes jugos se ha nutrido,

Con más seguro pie, con vigor nuevo,
Puedes el monte hollar del sacro Febo.»

Véase en qué términos procura concordar el principio de lo *ideal* con el de la *imitación de la naturaleza:*

«Y esté siempre á tu espíritu presente
Que la naturaleza es tu dechado,
Y que debe el poeta en lengua hermosa
Imitar su riqueza portentosa.
Cuantos ofrecen monstruos y primores
El ancho suelo, el claro firmamento,
Astros, fieras, saber, gozos, dolores,
Todo puede *imitarlo* un suave acento:
Todo un numen feliz en sus ardores,
Cantando al son de armónico instrumento,
En cuadros de artificio deleitable,
Bello lo puede hacer y hacer amable.
Mas esta *imitación*, al Pindo cara,
Se oculta del copiante á la rudeza:
Á par tal vez de la beldad más rara,
Muestra lunares mil naturaleza.
De la sublime perfección avara,
Si del todo la ostenta en la grandeza,
Parca en los individuos la reparte,
Y aun sólo, al que más, da, dale una parte.
Róbala quien la imita este secreto;
Nota las perfecciones esparcidas,
Y las que le presenta cada objeto
Las ofrece en sus cuadros reunidas:
Así el griego escultor tomó discreto
La majestad, las gracias esparcidas,
Que en uno vió brillar y otro semblante,
Y respiró en su mármol el Tonante.
No Aquiles, cual se canta, denodado,

Ni á Troya cual se canta fué funesto;
Dominando el poeta lo creado,
Formó, escogiendo, el singular compuesto:
Así cuanto me des sea trazado,
Parto *ideal*, pero *posible*: en esto
La belleza poética consiste.... »

Todo el resto del poema se resiente de la misma confusión y superficialidad de nociones estéticas. Hasta principios inconcusos, como el de la *unidad (simplex dumtaxat et unum)* le llevan á consecuencias críticas, absurdas y falsas, que Horacio hubiera rechazado de fijo. Así le vemos desatarse en el texto y en las notas contra lord Byron, á quien considera «gefe de la secta literaria llamada *romántica*, secta absurda, que se distingue sobre todo por la incoherencia de las ideas y por la falta de plan»; y se lisonjea (¡en 1829!) con la idea de poder *preservar á la juventud de sus oropeles*. Aconseja el estudio de los griegos y de los romanos: advierte que debe huirse de la Edad Media hasta llegar al Petrarca (nada de Dante), y luego estudiar á los italianos y españoles del siglo XVI; pero sobre todo á los franceses de la época de Luís XIV:

«La edad de la barbarie tenebrosa
Huye veloz sin detener tu paso,
Y á la edad te transporta venturosa
Do renace entre escombros el Parnaso.
. . . .
Del Sena á la ribera vuela luego,
Del gran Luís á la corte celebrada....
. . . .

Nunca el romano circo, nunca el griego,
Á gloria más solemne y admirada
El zueco y el coturno alzados vieron,
Ni más claros intérpretes les dieron.»

Como documento histórico, la *Poética* de Pérez del Camino tiene particular interés. Es el testamento de una escuela que se empeñó en sobrevivirse á sí misma. Y quizá á su propia intolerancia y franqueza debe su mérito poético, el cual es tal, que, á no haberse sometido el autor á las cadenas de la octava, que (diga él lo que quiera) es la versificación más impropia para un poema *didáctico*, y, á haberse podido mover con más desembarazo, dando á su estilo más igualdad, y á sus reglas más precisión y evidencia; competiría, no ya con Martínez de la Rosa, sino con el mismo Boileau, por el vigor dogmático de la sentencia [1].

La *Poética* de Camino apenas fué leída ni influyó en España. No así las dos obras de que ahora vamos á tratar, aunque brevemente, por lo mismo que son tan conocidas y estimadas, y que su influencia ha sido enorme en nuestra enseñan-

1 *Poética y Sátiras de Don Manuel Norverto* (sic) *Pérez del Camino. Burdeos, casa de Carlos Lawalle sobrino, 1829,* 8.º La Poética ocupa las 120 páginas primeras. Trata el primer canto de la *preparación del poeta y dotes fundamentales de toda composición* (imitación poética: plan ordenado: unidad: variedad: intención moral); el segundo *de la locución poética* (imágenes: estilo: versificación). En los restantes se aplican estas reglas á todo género de composiciones poéticas.

Esta *Poética* ha sido reimpresa por el Sr. Alonso Martínez, sobrino del autor, al fin de su traducción de *Las Geórgicas de Virgilio* (Santander, imprenta de F. M. Martínez, 1876).

za. Me refiero al *Arte de hablar* de D. José Gómez Hermosilla y á la *Poética* de D. Francisco Martínez de la Rosa, base de cuantas retóricas y poéticas se han venido escribiendo para la enseñanza elemental hasta estos últimos tiempos, en que las nuevas teorías estéticas, ya triunfantes en las esferas superiores de la enseñanza y en el común sentir de los críticos, han comenzado á penetrar, aunque tibia, perezosa y confusamente, en el recinto antes cerrado de las cátedras de humanidades, formando á veces monstruosa amalgama con lo peor de la rutina antigua.

El *Arte de hablar en prosa y verso* (título extravagante, que provocó las burlas de Gallardo y otros) es un libro algo pedestre, pero muy bien hecho dentro del criterio empírico y materialista que su autor aplicaba por igual á la literatura, á la filosofía, al derecho público y á cuantas materias trató su pluma. La grande influencia de Hermosilla como preceptista de la fracción más extremada y recalcitrante del neo-clasicismo ha sido, en parte, útil, y, en parte no menor, dañosa. Es evidente que se inspiraba en el *Arte de escribir* de Condillac, de quien ha tomado sus minuciosos análisis de pensamientos, expresiones, formas de lenguaje, etc. Su estilo tiene las mismas condiciones de precisión, limpieza y sequedad que caracterizan á los ideólogos franceses. Pero Hermosilla supo hacerse propia la doctrina y acomodarla á nuestra lengua mediante una multitud de consejos de utilidad práctica, más gramatical sin duda que literaria, pero indispen-

sable siempre para todo el que, aspirando ó sin aspirar á otras bellezas mayores, comprende que la primera condición de todo escrito es que las palabras traduzcan con exactitud el concepto. Los cuatro primeros libros de la obra de Hermosilla son dignos de toda alabanza bajo este respecto: su tratado de las expresiones y el de la composición ó coordinación de las cláusulas, quizá no tienen superior en ninguna *Retórica* castellana. Todo esto es trivial, mecánico, enfadoso: convenimos en ello; pero necesario. Es la parte de oficio de que no es posible prescindir en ninguna arte, pero á la cual tampoco conviene dar más importancia de la que tiene, ni mucho menos una importancia exclusiva, reduciendo á ella toda la teoría literaria. Sus juicios son de gramático, no de estético: mide los pensamientos y las imágenes con la vara de un mercader de paños: los rasgos más sencillos de estilo figurado le escandalizan y le parecen verdaderas transgresiones contra la ruín lógica y la pobre ideología que él profesaba. Aplica muy formalmente á la crítica de los versos de Lope las teorías de Destutt-Tracy, que, había querido castrar el entendimiento humano reduciendo toda Filosofía y todo arte al arte de la Gramática. De aquí los yerros de Hermosilla; su *formalismo* exclusivo é intransigente; la importancia desmedida que concede á los signos del pensamiento; su apreciación casi mecánica de los productos del ingenio; su calculado desprecio á toda especulación metafísica acerca de la belleza; y el rastrero *sensualismo* que asoma en su obra las ra-

rísimas veces que intenta penetrar en el campo filosófico. Inconsecuente con su escuela, definía el arte «colección ó serie de principios *verdaderos, inmutables y fundados en la naturaleza misma del hombre*», pero no se tomaba el trabajo de decirnos cómo se fundaba en la naturaleza humana la inmutabilidad de estos principios, ni cuál era la razón que legitimaba su verdad, puesto que no se trataba de axiomas matemáticos, sino de verdades segundas, de las que pueden y deben ser demostradas. Parece que alguien hizo notar á Hermosilla esta laguna, y en un apéndice trata de llenarla; pero confundiendo miserablemente las reglas técnicas, y hasta las reglas científicas y extrañas al arte (aunque el arte las presuponga), con los principios estéticos propiamente dichos. Nos enseña, por ejemplo, que «las reglas de la Arquitectura están fundadas en las eternas verdades de la Geometría, y las de la Pintura en las de la Óptica y Perspectiva». Como si la Pintura fuera alguna aplicación de la linterna mágica, ó la Arquitectura algún tratado de albañilería. Y luego se empeña en persuadirnos que son verdades que forzosamente se deducen «de la naturaleza misma de las potencias intelectuales y morales del hombre» principios como estos, tan menudos y tan discutibles: «que en las tragedias la acción ha de ser *extraordinaria*», «que en el poema épico los personajes secundarios han de ser generalmente *buenos*», etc., etc. De éstas y otras reglillas por el estilo, unas triviales y otras caprichosas, se atreve á decir Hermosilla que

«están como envueltas en la esencia misma de la racionalidad del hombre», condecorándolas además con el epíteto de «*decisiones de la sana razón*». La razón de quien no las admita está evidentemente enferma. Y de hecho Hermosilla trata como *locos* á todos los que se aparten de ellas: lanza atropelladas censuras sobre los más venerandos monumentos del arte nacional: da á Calderón el epíteto de *calenturiento*: ataca sañudamente la memoria de Lope y de Valbuena en cuantas ocasiones le parecen oportunas, y aun muchas sin venir á cuento; y, finalmente, recopila en ocho famosas *razones* toda su ira y todo su desprecio contra el metro castellano por excelencia, el romance, que califica de *jácara* y de *poesía tabernaria*, así como de *canijos* y *copleros* á sus cultivadores. Esta enemiga de Hermosilla tiene explicación harto fácil. Meléndez había hecho muchos y muy buenos romances, no ya solo amatorios y descriptivos, sino de la especie lírica más elevada, el *de la tempestad*, por ejemplo. Hermosilla sale de juicio ante la idea para él nefanda de que pueda escribirse una verdadera oda, y hasta una verdadera epopeya, en romances. ¡Quién le hubiera dicho á Hermosilla que ya había en Alemania un Jacobo Grimm que sostenía y probaba que el romance no era otra cosa que el metro épico de *diez y seis* sílabas, el más amplio de todos los metros épicos modernos, el que más cerca está del exámetro antiguo! ¡Y cuánto se hubiera asombrado él, que, en son de parodia, traducía en romance el principio de la

Iliada, de ver trozos de la misma *Iliada* puestos por Littré en alejandrinos de *cantar de gesta!* Menos de cuarenta años han bastado para que todo el mundo comprenda lo que hubiera parecido una blasfemia á los antiguos helenistas como Hermosilla, es decir, que los bárbaros poetas franceses y castellanos de la Edad Media son mucho más homéricos que el elegantísimo Virgilio!

Alguien habrá creído, en vista de lo expuesto, que Hermosilla carecía de todo sentido estético. Nada más lejos de la verdad, sin embargo. Hermosilla prescinde de la Estética, por sistema, ó por temperamento empírico; no porque le faltasen condiciones para cultivarla: su apéndice *sobre el gusto* lo prueba con toda evidencia. Ese apéndice no desentonaría en ningún tratado espiritualista. Hermosilla defiende con sumo calor y copia de raciocinios que «hay en las composiciones literarias cosas que son en sí mismas buenas ó bellas, independientemente del aprecio que merecen al que las lee», y del juicio que de ellas forma, y niega que «la aptitud para distinguir lo malo de lo bueno, lo feo de lo hermoso en materias literarias, sea una facultad puramente mecánica, debida á la sola sensibilidad». Y, sin embargo, para él la idea de la belleza se reducía á la *pura sensación*. Pero en esta parte hace manifiesta traición á sus opiniones: la fuerza de la verdad le arrastra, sin que él se dé cuenta de ello, á todo género de concesiones ontológicas, hasta admitir una belleza que «lo sería aunque todo el género humano dijese que no»,

un *modelo ideal*, un *tipo primordial*, tan inmaculado y tan perfecto como el de los platónicos. Una cosa es lo bello y lo deforme *real* y en sí, y otra muy distinta la impresión que en nosotros hace cuando nuestro órgano intelectual está viciado. Hay en el gusto un placer ó un desagrado que puede depender de la organización física (añade Hermosilla); pero «el distinguir en el objeto agradable ó desagradable lo que produce estas respectivas impresiones, y el decidir si se deben á las cualidades *reales* del objeto ó á nuestra particular disposición», es obra del entendimiento. El sentir *confusamente* la belleza, equivocándola, pertenece tal vez á la sensibilidad: el *conocerla* es oficio propio de la razón discursiva. No puede darse doctrina más verdadera, sólida y ancha.

Pero Hermosilla se cuida poco de la consecuencia y trabazón de sus opiniones. Su libro, á pesar de las exageradas pretensiones que afecta, tiene (sobre todo en el segundo tomo) mucho de centón ó rapsodia. Las *Lecciones* de Blair están saqueadas á manos llenas en todo lo relativo á la teoría de los géneros literarios. Cosa verdaderamente digna de ponderación en Hermosilla, que tan sangriento odio profesaba á los secuaces de la escuela salmantina, á los cuales servía de código el libro del profesor escocés traducido por Munárriz [1].

[1] *Arte de hablar en prosa y verso por D. José Gómez Hermosilla, Secretario de la Inspección General de Instrucción Pública. Segunda edición. Madrid, en la Imprenta Nacional, 1839.* 2 tomos, 4.º

La primera edición es de 1825. Hubo otras muchas poste-

Las excelentes condiciones didácticas del libro de Hermosilla, su claridad y su método, unidas al apoyo oficial de que él y otros afrancesados disfrutaban en los últimos años de Fernando VII, hicieron que el *Arte de hablar* se entronizase en la enseñanza con irritante monopolio. El autor era secretario de la Inspección general de Estudios (cargo que casi equivalía al de director de Instrucción pública en nuestros días), y le costó

riores, entre ellas dos de Salvá (París) con notas críticas, que corrigen ó moderan algunas de las expresiones de Hermosilla en detrimento de la fama de nuestros poetas antiguos.

Sobre los incidentes de la primera edición del *Arte de hablar* debe leerse una carta curiosísima de Hermosilla á Moratín, inserta en el tomo III de las *Obras póstumas* de éste. Los enemigos del iracundo preceptista suscitaron contra él una tormenta palaciega, solicitando que el libro se prohibiese, so pretexto de *moralidad*. El lance fué ruidoso, é intervinieron en él altos personajes, tales como el Nuncio de Su Santidad y el confesor de la Reina Amalia, á quien el libro va dedicado.

Poseo un manuscrito de Hermosilla intitulado *Compendio de bellas-letras*, copiado en Montpellier, en 1818, por su discípulo el químico catalán Roura. Este manuscrito puede considerarse como el primer bosquejo del *Arte de hablar*. La doctrina es, en substancia, la misma, y la exposición tampoco varía en cosa notable. Es, sin embargo, curioso ir advirtiendo la creciente rigidez de la crítica de Hermosilla, desde el *Curso de Bellas Letras* hasta el *Arte de hablar* y el *Juicio crítico*. En nuestro manuscrito nunca menciona á Meléndez más que para elogiarle, y califica á Valbuena de *buen poeta*.

Entre los folletos que se publicaron contra Hermosilla, merece atención el siguiente:

—*Carta Crítica, en que se dice algo, de lo mucho que se pudiera decir, acerca del juicio establecido en cierta obra moderna sobre los célebres poetas españoles Lope de Vega y Valbuena, y otro algo en orden á la utilidad de aquella obra. Madrid, imp. de D. M. de Burgos, 1826.* 8.º

poco lograr una real orden (de 19 de Diciembre de 1825) que declaró su libro texto *único* y forzoso para las cátedras de Humanidades, sustituyendo al *Blair* de Munárriz, que hasta entonces había gozado del mismo escandaloso privilegio. Aunque el de Hermosilla duró sólo hasta 1835, suponemos que en estos diez años debió de ser para él un verdadero río de oro.

Pero si la protección del Rey, muy bien hallado entonces con los fautores del *despotismo ilustrado*, bastó para enriquecerle, no así para tapar la boca á sus adversarios, que se arrojaron feroces sobre el libro, y aun sobre la persona del autor, á quien su genio atrabiliario hacía aún más odioso que el recuerdo de sus veleidades políticas. Los pocos que quedaban de la escuela salmantina acogieron con una tempestad de folletos y de sátiras el libro de Hermosilla. Movíales á ello la enemistad política, cada vez más encarnizada, entre los *afrancesados* prepotentes y los *liberales*, entonces en desgracia, y tan fiera y deslealmente atacados pór Hermosilla en su *Jacobinismo*; pero incitaba aún más á los discípulos de Meléndez el desdén y afectado olvido de Hermosilla hacia su maestro: aquel empeño interesado y ciego de poner á Moratín por dechado de toda perfección: las alusiones, poco embozadas, contra Cienfuegos, y el ensañamiento con Valbuena y con los *Romances*; sólo porque Quintana había ensalzado á uno y á otros en su colección de poesías selectas. Salieron, pues, á luz hasta dos ó tres opúsculos anónimos, no mal escritos ni ra-

zonados, en que se ponían de manifiesto los errores y contradicciones de Hermosilla. Y mientras un chusco preguntaba en un ovillejo, aludiendo al raro título del *Arte de hablar:*

«¿Quién da *para hablar* cartilla?
Hermosilla» ;

corría por Madrid el siguiente epigrama, que al ofendido autor hubo de serle doblemente doloroso, por ser parodia de otro de su ídolo Moratín:

«¿Veis á Hermosilla escuálido, estropeado,
Tuerto, deforme, feo por esencia?
Pues lo mejor que tiene es la presencia.»

Ni fueron sólo los discípulos de la escuela de Salamanca los conjurados contra la intransigencia de Hermosilla. Con ellos hicieron causa común los eruditos amantes de nuestra antigua literatura y los campeones del naciente *romanticismo*, comprendiendo los daños que iba á causar la promulgación oficial de aquel código inflexible, en que se desestimaba y proscribía lo más bello y espontáneo del arte nacional. Los traductores del Bouterweck (Cortina y Ugalde) salieron á la defensa de los romances, calificando de *rapsodia* el *Arte de hablar* y de *autor de centones* á Hermosilla. Gallardo apuró el vocabulario de los dicterios con ocasión de lo que él llamaba *Arte de hablar disparates*, así en el folleto de gladiador que tituló *Las letras, letras de cambio, ó los mercachifles literarios*, como en otros papeles volantes que por aquellos años salieron de su ace-

rada pluma. El sabio y mesurado D. Agustín Durán, en su *Discurso sobre el influjo de la crítica moderna en la decadencia del teatro español*, primer escrito en sentido romántico que vió la luz en nuestro suelo después del silencio de Bölh de Faber y de la desaparición de *El Europeo* en 1824, se opuso con más alto sentido crítico que el que alcanzaba Gallardo á lo que él llamaba el *análisis prosaico* propio de *almas de pedernal*, y redujo fácilmente á polvo las *razones* de Hermosilla contra los romances, con sólo insertar, acompañado de algunas notas críticas, el bellísimo de *Angélica y Medoro*. Y cual si todo esto no bastara, años después, el Duque de Rivas, ingenio español de pura raza, creyó conveniente hacerse cargo, en el prólogo de sus bellísimos *Romances Históricos*, de las doctrinas de Hermosilla sobre el particular, demostrando teórica y prácticamente la sinrazón y falta de gusto con que se llamaba *jácaras* á tan portentosas creaciones, y *canijos* á los ignorados y modestos ingenios que tales maravillas produjeron. Á estas refutaciones y á las enseñanzas de Lista se debió el que en parte se atajara el mal causado por la crítica estrecha de Hermosilla, que, por otra parte, llegó un poco fuera de tiempo, y cuando la batalla romántica estaba ya casi ganada.

Todavía puede esto decirse con más rigor de un libro póstumo de Hermosilla, que no vió la luz hasta 1845, y esto, no en España, sino en París, publicado por D. Vicente Salvá, que en su prólogo comienza por desacreditarle. Sólo en

América logró algunos lectores. Se titula *Juicio Crítico* (sic) *de los principales poetas españoles de la última era*, y tiene por objeto único encaramar el nombre de D. Leandro Moratín, como poeta lírico, sobre todos los poetas pasados, presentes y futuros, persiguiendo con una ferocidad sin límites, que raya en lo chistoso y en lo increíble, el nombre de Meléndez y el de Cienfuegos. No puede darse crítica más pobre, más ciega, más apasionada, más contradictoria y pueril, como toda crítica que no pasa de los ápices gramaticales ni se digna penetrar un momento en el alma del poeta. Su misma admiración por Moratín no es sensata ni razonada, y se funda en los motivos más pequeños y ridículos, concediendo igual importancia á un epigrama insulso, ó á un cumplimiento áulico, que á la magnífica elegía *Á las Musas*, á la epístola *Á Lasso* ó á la oda *Á la Virgen de Lendinara*. Yo creo que una gran parte de la prevención que generalmente reina contra Moratín, proviene de haber tenido tan frenéticos y desatentados admiradores.

El *Juicio Crítico* (pleonasmo intolerable en un helenista como Hermosilla) yace enterrado para siempre bajo el peso de las refutaciones críticas que hicieron en España D. Juan Nicasio Gallego, y en América D. Andrés Bello. Pero como curiosidad de historia literaria, no es cosa tan baladí, y, además, contiene observaciones gramaticales y métricas que no carecen de utilidad, con tal que los principiantes, al ir á buscarlas en el libro, procuren no contagiarse con aquel modo feo

y pedantesco de crítica, ni confundir el cuidado de la pureza gramatical con la mala educación y la grosería [1].

Para nosotros, el verdadero mérito de Hermosilla está en sus trabajos de helenista, en su laboriosa traducción de la *Iliada*, ni leída, ni entendida, ni apreciada por los literatos contemporáneos suyos, sin excluir los más ilustres. Hoy bien podemos decir, con el sabio helenista D. Juan Valera, uno de los pocos españoles que tienen voto en estas cosas, que la traducción de Hermosilla, tal cual es, *excede á la traducción inglesa de Pope y á todas las francesas* (excepto la de Leconte de Lisle, posterior al tiempo en que escribía esto el Sr. Valera), *y sólo cede á la alemána de Voss y á la italiana de Monti.* Hermosilla adolece de algunos defectos inherentes á todos los humanistas antiguos; se permite, aunque menos que otros, suprimir epítetos de fórmula, y más comúnmente embeberlos en algún largo rodeo; pero en general respeta las principales condiciones del estilo homérico; no teme repetir palabra por palabra los discursos de los heraldos, y se esfuerza por acercarse á la llaneza y naturali-

[1] *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era. Obra Póstuma de D. José Gómez Hermosilla. París, librería de Garnier hermanos, sucesores de D. V. Salvá, 1855. (Saint-Cloud, imprenta de la viuda de Bélin.)* Es reimpresión en un solo tomo de los dos de la edición de 1845. Del arte de Don Juan Nicasio Gallego ya se ha hablado. Las observaciones de Bello deben leerse en sus *Opúsculos* (tomo II, pág. 265 y siguientes), y en un interesante capítulo de su biografía, escrita por *Amunátegui* (páginas 501 á 526).

dad del lenguaje épico. Pero como su alma no era poética, fácilmente cae en lo desmayado, en lo trivial y en lo prosaico, que de ninguna manera han de confundirse con la divina sencillez del rapsoda heleno. Sus versos suelen carecer de armonía y de número, pero también los hay muy felices y hasta magníficos. En conjunto, y salvas desigualdades inevitables en un trabajo tan largo, el tono, lenguaje y colorido poético son muy superiores á lo que pudiera esperarse de un tan helado preceptista como Hermosilla. Si esta traducción hubiera sido leída cuando apareció en 1831, Hermosilla habría sido, á su manera, uno de los más eficaces removedores de la opinión en materias poéticas, é indirectamente uno de los fautores del romanticismo, á fuerza de volver al clasicismo primitivo y verdadero. Pero los poetas de aquel tiempo, ó no leían á Homero, ó le leían pésimamente traducido en prosa francesa, lo cual es peor que no leerle de ninguna manera.

Desgraciadamente, Hermosilla, á pesar del mucho griego que sabía, y de los muchos aciertos que hay en su traducción, se fué al otro mundo no sólo creyendo en la existencia personal de Homero (que esto poco importa, y es cuestión opinable), sino creyendo con entera buena fe que Homero había sido un poeta culto y de escuela, ni más ni menos que Virgilio ó el Tasso, y de ninguna manera un cantor popular. Hermosilla no dudaba que si Homero cantó alguna vez en público, sería por su gusto ó por complacer á los

reyes que le protegían, pero de ninguna manera como oficio y para ganarse el sustento. Afirmaba, por de contado, la absoluta *unidad* de composición en los dos poemas, y no dudaba ni un instante que se hubiesen transmitido á nuestros días tales como los *escribió* su autor, porque tampoco sospechaba que Homero no hubiese sabido escribir. ¿Cómo no, si había *estudiado muy detenidamente las reglas del arte*, sin duda en algún manual por el estilo del *Arte de hablar*, y había tenido por *catedrático* (sic) á un tal Femio, *director de una Academia de Literatura en Esmirna*, semejante, sin duda, al colegio de San Mateo en que Hermosilla enseñaba su *Gramática general*?

Este falso y extravagante concepto de la poesía homérica no ha viciado la traducción de Hermosilla tanto como pudiera creerse, pero hace realmente intolerable la lectura de su *Examen de la Iliada*, que ni una sola vez se levanta más allá de la vulgar retórica, y aparece completamente extraño á todas las grandes cuestiones exegéticas, lingüísticas, mitológicas, históricas, y estéticas, sobre las cuales, entonces con más calor que nunca, batallaban los filólogos de otras partes alrededor del texto de Homero. Para Hermosilla no existen ni los *Prolegómenos* de Wolff, que ya tenían más de cuarenta años cuando él escribía, ni mucho menos los trabajos de Lachmann, que tan enormemente influyó, convirtiendo en positivo el método puramente negativo y demoledor de Wolff; ni mucho menos pudo hacerse cargo de la reacción *antiwolfia-*

na que ya apuntaba en su tiempo, y que ha acabado por arruinar en gran parte las paradojas del gran maestro de los helenistas germanos. No parece sino que en España, desde principios del siglo, nos habíamos incomunicado con el resto del mundo.

Y lo más raro y digno de notar es que esta incomunicación se extendiese á algunos de los más doctos varones que formaron parte de la segunda emigración española de 1823, y que escribían en París ó en Londres, en medio del mayor movimiento y efervescencia de las ideas críticas. Pero es lo cierto que éstas apenas habían labrado nada en el espíritu, por lo demás tan ecléctico y tan inclinado á la tolerancia, de D. Francisco Martínez de la Rosa, cuando en 1827 hizo salir de las prensas de Didot una *Poética* castellana en silva y en seis cantos, acompañada de largas anotaciones y apéndices que llenan dos volúmenes, y constituyen un verdadero curso de literatura castellana [1]. Martínez de la Rosa no era un *clasicista* fanático. Figurará por derecho propio en la última parte de nuestra historia, como uno de los primeros que en nuestro teatro hicieron triunfar el romanticismo: en la práctica con su *Aben-Humeya* y su *Conjuración de Venecia*, en la teoría con su discurso sobre el *drama histórico*. Ya en otra parte, juzgando largamente á Martínez de la Rosa,

[1] Ocupa los dos primeros tomos de las *Obras Literarias* de Martínez de la Rosa, impresas en cinco volúmenes desde 1827 á 1830. Hay varias reimpresiones posteriores, y es libro conocidísimo.

le presenté como un poeta de *transición* que alcanza en nuestras letras lugar parecido al de Casimiro Delavigne en Francia. Pero cuando escribió la *Poética*, aún no había sonado para él la hora de la emancipación. No en forma violenta y agresiva como Hermosilla (porque esto no cuadraba con su índole mansa y benévola) sino con templanza, moderación y sensatez, con aquella flor de aticismo y de cultura que le caracterizó siempre, el elegante ingenio granadino profesaba en su código poético principios enteramente iguales á los de Boileau, no sólo en aquello que la *Poética* de Boileau tiene de eternamente verdadero y de racional, sino en lo mucho que tiene de convencional y de arbitrario. La mesura y la discreción de Martínez de la Rosa, el fino temple de su gusto, que le hace detenerse á tiempo y no exagerar brutalmente ningún principio, como los sectarios vulgares, contribuyen á que este defecto se perciba menos, al paso que la abundancia de selectas citas castellanas esparcidas en las notas dan cierto sabor nacional á una obra cuyos elementos son evidentemente de importación extranjera. Bajo el aspecto de las doctrinas estéticas, poco hay que aplaudir en la *Poética* de Martínez de la Rosa, que en este punto de la filosofía del arte representa, lo mismo que Hermosilla, un retroceso sensible respecto de las altas y comprensivas ideas que hemos visto desarrolladas en un proceso verdaderamente científico por Luzán y por el abate Arteaga. En estos otros libros del tiempo de Fernando VII, todas las nociones ge-

nerales adolecen de una superficialidad y vaguedad extraordinarias. Nunca habían descendido tanto los estudios filosóficos en España, y era forzoso que todas las ramas del saber se resintiesen de esta decadencia especulativa. Martínez de la Rosa maneja con cierta habilidad diserta y agradable los términos *fantasía, ingenio, naturaleza bella, imitación, buen gusto, proporción, unidad, enlace, sencillez*, pero como fórmulas vacías de contenido, y sin cuidarse de seguir el desarrollo lógico de tales ideas ni de enlazarlas en forma de sistema. Admite la doctrina del *ejemplar ideal*, pero no en el sentido de idea pura, sino de prototipo formado por selección entre las partes bellas de los objetos naturales, á la manera que Zeuxis lo ejecutó con las vírgenes de Crotona:

«Desdeñando sacar una vil *copia*
Con baja esclavitud, libre campea
El *ingenio creador*, compara, elige,
Forma de mil objetos una idea,
Y ornando á su placer su propia hechura,
Émulo de natura,
La iguala, la corrige, la hermosea.
Así diestro pintor no copia á Silvia,
La hija más bella de su patrio suelo,
Al retratar la hermosa Citerea:
De una y otra beldad forma en su mente
De la alma Diosa el *ideal modelo*,
Al lienzo le traslada, le da vida,
Y á su ingenio divino,
No á Jove ni á las gracias debe Venus
Su airoso talle y rostro peregrino.»

Reduciendo á compendio las ligeras indicacio-

nes de Martínez de la Rosa , diremos que para él las dos facultades artísticas son la *ardiente fantasía* y el *ingenio creador*, las cuales, contemplando *el propio, el solo, el único modelo de la bella naturaleza, é imitándola* sin caer en *copia* servil, sacan á luz los partos prodigiosos de la *invención*, regulados siempre por el *buen gusto*. Este *buen gusto* no se adquiere ni por áridos preceptos ni por sutiles raciocinios, sino que se nutre con la contemplación de bellísimos modelos, especialmente griegos y romanos:

«Parece que á los griegos venturosos
Mostró naturaleza
Su nativa belleza,
Y ellos sencilla, pura,
Sin arte ni atavíos,
Cual ciegos amadores
Presentaron desnuda su hermosura.»

Fiel á su temperamento equilibrista, en literatura como en política, hace consistir la belleza en un *medio* entre la *variedad* y la *unidad*, á la manera que hacía consistir el óptimo gobierno en un *medio* entre la *libertad* y el *orden*. La expresión *medio* es impropia en ambos casos, puesto que no se trata de términos antitéticos, sino de conceptos inferiores que se armonizan bajo otro superior; pero todavía es más inexacta cuando se aplica á la *belleza*, que por su esencia misma no es *medio* sino *fin*, ni depende de otra cosa alguna, ni dice relación á ella, sino que tiene en sí su propio y sustantivo valor, pudiendo calificarse la *unidad* y la *variedad* de elementos componentes

suyos, pero no de extremos entre los cuales se mantenga equilibrada.

Á pesar de su alejamiento de las especulaciones metafísicas, Martínez de la Rosa ha tomado algunas ideas del excelente libro de Arteaga. Siguiendo las huellas de aquel sabio Jesuíta, nos enseña que «por la palabra *hermosear* no se entiende otra cosa sino dar á cada objeto la mayor perfección posible en cualquier género que sea, pues un objeto horroroso puede ser tan bello en este sentido como el más agradable. Las espantosas sierpes pintadas por Virgilio saliendo del mar para acometer á Laoconte, son tan bellas en poesía, como el pajarillo de Lesbia celebrado por Catulo (son *mucho más bellas*, debió decir Martínez de la Rosa, si no le hubiera extraviado su gusto anacreóntico, aniñado y madrigalesco); y, pasando de lo físico á lo moral, el parricida Orestes no es menos bello en la imitación dramática que el inocente Hipólito».

Del mismo Arteaga ó de Capmany, que á su vez lo había tomado de los psicólogos escoceses, recibe Martínez de la Rosa la consideración del *buen gusto* como un *sentido interno*, por medio del cual apercibimos instantáneamente (y sin que aparezca siempre el juicio) las bellezas ó los defectos de una obra artística.

También expuso con bastante lucidez la doctrina del *plan* y de la *unidad de composición*, principio común á todas las artes imitadoras, aunque no toma en cuenta las diferencias de cada arte, según sus medios de expresión. «Deben todas las partes

concurrir en un solo punto, como todos los radios de un círculo en un centro; pero si se quebranta esta regla, el ánimo se embaraza, afanándose por percibir de una vez las relaciones que unen las diversas partes.»

La parte de esta *Poética* relativa al drama no anuncia de ninguna suerte al autor de las tentativas románticas ya mencionadas. Es más: parece imposible que se haya escrito después del curso de Guillermo Schlegel, ó después de la irrebatible y profundísima carta de Manzoni contra las unidades dramáticas. Martínez de la Rosa, no sólo las acepta en todo su rigor, sin hacerse cargo para nada de los argumentos de sus impugnadores, como si las cosas estuviesen en el mismo pie que en tiempo de Boileau ó de Corneille, sino que se pierde en un laberinto de discusiones pueriles sobre la mayor ó menor extensión que puede darse al plazo fatal de las veinticuatro horas y sobre el modo de distribuir en los entreactos las horas que exceden de la medida; y en cuanto á la *unidad de lugar* (jamás soñada por los antiguos), toda su tolerancia se reduce á permitir que se mude la escena dentro de un espacio reducido; v. gr.: una plaza, un templo, el «interior de un palacio, y todavía mejor si se encierra toda ella en las varias partes del mismo edificio». La crítica dramática de Martínez de la Rosa en 1827 no iba ni dos dedos más allá que la de Moratín y de La Harpe. Su mayor arrojo consiste en haberse opuesto á la prescripción necia y ridícula de los que prohibían *ensangrentar la escena*, así como, tratando

de la epopeya, tuvo, ni más ni menos que Moratín, el buen gusto de rechazar por igual la *máquina* mitológica y la *máquina* alegórica, en asuntos cristianos y modernos, recomendando por el contrario, los *agüeros*, los *presentimientos*, las *visiones en sueños*, las *profecías*, las *palabras fatídicas* y otras supersticiones de carácter moderno.

Considerada como *poema*, esta obra de Martínez de la Rosa, sin tener nada de aquel vigor de expresión que hace que se fijen indeleblemente en la memoria los aforismos de Horacio y algunos de Boileau, es uno de los mejores testimonios de aquel fácil y simpático talento de ejecución y de remedo que caracteriza á Martínez de la Rosa, y que le da á veces las apariencias de un ingenio superior, sin serlo realmente. Pero hay tanto desembarazo, tanta fluidez, tanta soltura para asimilarse las bellezas ajenas y hacer que parezcan propias y nativas, que el efecto general resulta muy agradable, y aquellos versos tan ágiles y flexibles se deslizan suavemente en el oído, despertando el recuerdo de otras armonías más poderosas y lejanas.

Lo que ciertamente debe ser alabado sin restricciones son los *apéndices históricos de la Poética*, especialmente los que versan sobre la tragedia y la comedia española. El autor los calificó modestamente de «noticias sucintas y no muy exáctas»; pero nada más completo y exacto se había escrito hasta entonces sobre nuestro teatro, excepción hecha de los *Orígenes* de Moratín,

que todavía no eran del dominio público. Martínez de la Rosa no tenía la erudición de Moratín en aquel punto particular que tanto había profundizado éste; pero no tiene ni menos penetración ni menos acierto en los juicios de lo que alcanzó á leer, v. gr., la *Propalladia* de Torres Naharro. Y aunque pueden notarse algunos desaciertos parciales, entre los cuales es notable el de no haber sospechado siquiera el sentido simbólico de *La vida es sueño*, no viendo en Segismundo otra cosa que «un príncipe de Polonia encadenado por su padre como una fiera», contando tal asunto entre los estériles, y tal drama entre los peores de Calderón, no bastan estos lunares, ceguedades é injusticias, propios de la escuela que el autor seguía, para escatimarle el galardón que merece por los aciertos, que debe, no á su escuela, sino á su personal instinto, discernimiento y sentido de la belleza.

Martínez de la Rosa tradujo magistralmente, en versos sueltos, la *Poética* de Horacio, y la ilustró con una breve pero docta *exposición*. Para esta obra no debemos tener más que alabanzas. De las infinitas traducciones que hay en castellano, como en todas las lenguas cultas, de aquel código inmortal del buen gusto, ninguna es tan elegante y tan poética, aunque haya otras más literales. La de Burgos flaquea por el empeño infeliz que tuvo de hacerla en romance endecasílabo, metro desdichado para traducciones. La de D. Juan Gualberto González es la que más de cerca sigue la letra del original; pero esto

mismo la desvía á veces de su espíritu, y la hace áspera é intratable. De otras posteriores á la generación literaria del siglo pasado no hemos de hablar ahora.

Á alguien extrañará que después del nombre de Martínez de la Rosa, y como representante de la misma escuela de elegante clasicismo, no coloquemos el nombre de otro escritor granadino, D. Javier de Burgos, el más célebre de nuestros intérpretes de Horacio. Pero, en nuestro concepto, Burgos, á pesar de haber traducido á Horacio, ó quizá por haberle traducido y entendido tan bien, entró mucho antes que Martínez de la Rosa en los rumbos de la crítica moderna, como lo atestiguan sus estudios sobre nuestros dramáticos, impresos ya en la época constitucional del 20 al 23, sus comedias algo posteriores, y su discurso de entrada en la Academia Española en 1827. Le reservamos, pues, un lugar entre los iniciadores tímidos, pero iniciadores al cabo, de un modo de juzgar las obras artísticas, algo distinto del que prevalecía á fines de la última centuria. Algo por el estilo puede decirse de las pocas indicaciones generales esparcidas en el comentario de Clemencín al *Quixote*. En realidad, la *Poética* de Martínez de la Rosa es la llave que cierra el período abierto por la *Poética* de Luzán [1].

[1] Es tan copioso el número de libros y opúsculos de crítica literaria impresos en España durante la época que abarcan estos dos capítulos, que tenemos, no sólo el temor, sino la certeza de haber omitido algunos dignos de estudio y de mención. Sin salir de nuestra propia biblioteca, bastante copiosa en este género de literatura, se nos ofrecen todavía los siguien-

PORTUGAL. El triunfo de la escuela neo-clásica en este reino fué mucho menos disputado que en Castilla. Faltaba el único elemento robusto de resistencia que entre nosotros había: el teatro.

tes, de que no hemos hecho mérito por no haber encontrado ocasión oportuna:

—*Dolencias de la crítica, que para precaución de la estudiosa juventud, expone á la docta madura edad, y dirige al muy ilustre señor D. Fr. Benito Jerónimo Feyjóo, etc., el P. Antonio Codorniu, de la Compañía de Jesús, Honorario de la Academia del «Buen Gusto» de Zaragoza. Con licencia. Gerona, por Antonio Oliva. Año 1760.* 8.º

Este libro es un tratado de *crítica general* y no de *crítica literaria*: bastante análogo, por otra parte, al *Criterio* de Balmes. El P. Codorniu, á quien hay que reconocer no vulgar vocación de moralista y observador de costumbres, como lo manifiesta su libro de Ética, traza aquí una especie de higiene intelectual, recorriendo uno á uno los vicios y errores que extravian el recto juicio, y son, por este orden: *inapetencia*, *antojo y golosina*, *capricho*, *inconstancia*, *thema*, *adhesión á una secta*, *displicencia*, *rusticidad*, *mordacidad*, *indocilidad*, *temeridad*, *extrañeza ridícula*, *solapada envidia*. Es libro ingenioso, lleno de ideas y de agudezas, y muy digno de ser reimpreso.

—*Parnassidos sive Philemonis somnii De recentiorum vatum epicorum praestantia libri IV. Editi a D. Josepho de Pueyo et Pueyo, Marchionum de Campo-Franco Filio Primogenito. Palmae Balearium, apud Ignatium Serra. 1773.* Folio. (Reimpreso en el *Diccionario de Escritores Baleares* de Bover.)

El *Sueño de Philemón*, obra de un prócer mallorquín, amigo de Mayans y de D'Alembert, es un poema latino de verdadero mérito, aunque de elegancia un poco lánguida y difusa. Arguye en su autor conocimientos de literaturas extranjeras que no eran vulgares en su tiempo. Trata de calificar el mérito de los modernos poetas épicos, con manifiesta predilección hacia Milton. Pone en boca de Boileau *(Despravius)* una confesión y retractación de los errores de su Poética:

> «Credideram Tassi virtutem laude minorem,
> Deceptusque fui.......................
> Carmina credideram porrò languescere Divum

La tradición popular estaba de todo punto olvidada, y en cambio el culteranismo y el conceptismo habían llegado á tan inauditos desbarros, que para ningún espíritu sano podía ser dudosa

Absque ministeriis, quae est usurpata vetustas;
Arteque confisus cecini: modo dicta retracto,
Ex quo exaudivi Miltonis nobile carmen.
Hic nova conatus, primus monstravit iterque,
Ut decet, ac facit quae nemo fecerat ante,
Quaeque videbantur mortali haud posse licere.»

—*Teatro Español Burlesco, ó Quixote de los Teatros, por el Maestro Crispín Caramillo, cum Notis variorum. Madrid, imprenta de Villalpando, 1802.* El editor declara en una nota preliminar, que la presente es obra póstuma de D. Cándido María Trigueros. Parece imposible que sea suya: no escribió cosa mejor en su vida. Es una crítica sabrosa y picante de los defectos de nuestro antiguo teatro, que Trigueros quería *refundir*, pero no destruir.

—*Instituciones Poéticas, con un Discurso preliminar en defensa de la Poesía y un compendio de la Historia Poética ó Mitología, para inteligencia de los Poetas. Por Don Santos Díez González, Catedrático de Poética de los Estudios Reales de Madrid. Para uso de los mismos estudios reales. Madrid, 1793, en la oficina de D. Benito Cano.* 8.°

No he hecho mención de este libro en el texto, porque, en realidad, no es original, sino un arreglo bien hecho de las *Instituciones Poéticas* del P. Juvencio (Jouvancy), á quien va siguiendo capítulo por capítulo, ilustrándole con varias doctrinas tomadas de otras partes. El *Discurso en defensa de la Poesía* es traducción de uno del Abate Massieu, inserto en el tomo II de las *Memorias de la Academia de Inscripciones y Bellas Letras* de París. Los otros autores que con más frecuencia sigue son Batteux y el P. Juan Andrés. Dedica un tratado entero á la *Tragedia Urbana*, que define: «Imitación dramática en verso, de una sola acción, entera, verosímil, urbana y particular, la cual, excitando en el ánimo la lástima de los males ajenos, y estrechándolo entre el temor y la esperanza de un éxito feliz, lo recrea con la viva pintura de la variedad de peligros á que está expuesta la vida humana, instruyéndolo juntamente con alguna verdad importante». Cuanto dice de la *Ópera* está copiado li-

la conveniencia de una reacción, viniera de donde viniera, y aunque se presentara con los caracteres de la llaneza más prosaica. Ya dentro del mismo siglo XVII se notan conatos de imitación

teralmente de las *Revoluciones del Teatro Musical* de Arteaga, á quien decora con el pomposo título de «el Aristóteles del melodrama».

—*Conversaciones de Lauriso Tragiense, Pastor Árcade, sobre los vicios y defectos del teatro moderno, y el modo de corregirlos y enmendarlos. Traducidas de la lengua italiana, por Don Santos Díez González y D. Manuel de Valbuena, catedráticos de Poética de los Reales Estudios de esta Corte. Madrid, en la imprenta Real, 1798.* 4.°

No conozco el verdadero nombre del autor italiano á quien responde el disfraz arcádico de *Lauriso Tragiense.* Su libro es doctísimo y muy ameno; pero inspirado por un criterio ético intransigente. Los traductores le han enriquecido con notas de varia erudición, relativas á nuestro teatro.

—*Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes. Traducción libre del italiano. Con un discurso sobre el gusto actual de los españoles en la literatura. Por D. Juan Sempere y Guarinos. Madrid, A. de Sancha, 1782.* 8.°

El autor original es Luis Antonio Muratori.

—*Poema de la Poesía. En tres cantos. Por D. Félix Enciso. Madrid, imprenta de José López, 1799.* 8.° Dedicado al Príncipe de la Paz.

Esta *Poética* es una detestable y prosaica imitación del *Poema de la Música* de Iriarte.

—*Poética* de D. José Mor de Fuentes, en doce cantos. Debió de perderse manuscrita, y es lástima, porque sería tan original y divertida como todas las producciones de aquel docto y estrambótico autor aragonés. Él mismo da noticia de ella en su autobiografía (*Bosquejillo de la vida y escritos de D. José Mor de Fuentes, delineado por él mismo.* Barcelona, 1836): «Se me proporcionó leer la *Poética* de Martínez de la Rosa, recién impresa en París. Parecióme el poema vulgar en la doctrina y friísimo en la ejecución. Con este motivo concluí en cuatro ó en cinco semanas otra *Poética* en doce cantos. En ella los precep-

francesa, entre los cuales es el más memorable la traducción de la *Poética* de Boileau, hecha por el Conde de Ericeyra, D. Francisco X. de Meneses, la cual obtuvo singulares elogios del mismo Boi-

tos van siempre material y formalmente acompañados del ejemplo».

—*La Elocuencia, Poema didáctico en seis cantos, por D. José Viera y Clavijo, Arcediano de Fuerteventura en la Iglesia Catedral de Canaria. En la imprenta de las Palmas, á cargo de don Juan Ortega, 1841.*

Este raro poema estaba escrito desde 1787, según resulta de su prólogo. Es refundición ó traducción libre de otro del Abate La Serre, publicado en 1778. Viera y Clavijo (uno de los mejores prosistas del siglo XVIII, como lo testifica su *Historia de las Canarias)* cultivaba las Musas contra toda la voluntad de estas sagradas doncellas; tenía, sobre todo, la manía de los poemas didácticos. Baste decir que compuso hasta siete ú ocho, entre ellos *los Meses* (imitación de Roucher y de los *Fastos* de Ovidio), *las Bodas de las plantas* (que es el sistema sexual de Linneo), los *Aires fijos* (en que canta la extracción del ácido carbónico, y los primeros ensayos aerostáticos), etc., etc. Para él toda materia científica era materia poética.

—*Ensayo sobre la Crítica, de Alejandro Pope, traducido al castellano con anotaciones del original inglés por G. A..... Canaria, imp. de las Palmas, á cargo de D. M. Collina, 1840*, 8.°, XIV-140 pp.

Versión en endecasílabos asonantados, flojos en general é insonoros. El traductor fué D. Graciliano Afonso, Doctoral de Canarias, infatigable versificador y humanista, que puso en castellano con poco numen todas las obras de Virgilio, la *Poética* de Horacio, las odas de Anacreonte, el poemita *Hero y Leandro* de Museo, el *Rizo Robado* de Pope, el ditirambo de Dryden, y no sé cuántas poesías más. Su afición á los versos era tan grande como infortunada, sólo comparable con la de su paisano Viera y Clavijo.

El *Ensayo sobre la crítica* va acompañado de notas útiles, unas originales, y otras extractadas de los comentadores ingleses de Pope.

leau, que no entendía una palabra de portugués. Esta traducción está hoy tan olvidada como el frigidísimo poema de la *Enriqueida*, fruto también de los ocios literarios del Conde, de quien dice Vernei que era hombre erudito, pero falto de método y crítica. Semejantes trabajos, á los cuales no avalora otro mérito que cierta sensatez relativa en medio de aquel desbordamiento de mal gusto, no bastaron para encauzar las letras por ningún razonable sendero. Ni contribuyó á ello tampoco la ostentosa prodigalidad y opulencia del reinado de Don Juan V, perpetuo imitador de Luís XIV en todas sus cosas, siquiera en su época se fundasen varias academias de Historia y de Literatura, y se diesen á la estampa voluminosos trabajos de erudición genealógica y arqueológica, de más bulto y aparato tipográfico que provecho. En el teatro no se hizo otra cosa que proteger la ópera italiana, gastando en ello sumas enormes, mientras que la escena nacional yacía entregada á la ínfima farsa, de la cual alguna vez se levantaban voces enérgicas y carcajadas francas y sonoras, como las del infeliz judaizante Antonio José da Silva [1]. Aun en las obras de estos

[1] Esto se entiende en cuanto al gusto literario; pues, por lo demás, al reinado de D. Juan V pertenecen algunos de los más insignes trabajos de erudición de que Portugal pueda gloriarse; v. gr.: la *Bibliotheca Lusitana* de Barbosa Machado, el Diccionario de Bluteau, etc., etc. Pero el contagio de la época se ve patente, así en los nombres de las Academias (*Problemática de Setúbal*, *Scalabitana*, *Pastoril*, *Aventureros de Santarem*, *Abandonados*, *Conformes Lisbonenses*, *Escogidos*, *Aplicados*, etc., etc.), como en los títulos de los libros: *Vocabulario portuguez*, *áulico*, *anatómico*, *archictectónico*, *béllico*, *botánico*, *brasí-*

autores cómicos, que tienen algún sello popular, ó, digámoslo mejor, plebeyo, se empieza á notar la influencia de las diversiones cortesanas. Las obras dramáticas *del judío* se llaman *óperas*, por más que sean verdaderas zarzuelas. En una de ellas se imita el *Amphytrion* de Molière; en otra, dos comedias de Boursault, cuyo protagonista es Esopo. Otros imitaban rudamente la comedia castellana de enredo, ó *de capa y espada*: así lo hicieron el maestro de escuela Nicolás Luís y los demás abastecedores del *Teatro del Barrio Alto* de Lisboa. Su repertorio se conoce con el nombre de *comedias de cordel*, porque solían venderse, pendientes de una cuerda, en los mercados y plazas públicas, juntamente con los romances de ciego. Pero este género tenía que sufrir la terrible competencia de las mismas comedias castellanas, que siguieron representándose en su lengua original durante toda la primera mitad del siglo XVIII, y aun algo más acá. El mismo Nicolás Luís cambió alguna vez de modelos, volviendo la vista al teatro francés é italiano: así es que se le atribuyen traducciones de la *Esposa Persiana* y otras comedias de Goldoni, y de cuatro ó cinco óperas de Metastasio; pero todo procuraba amoldarlo á las antiguas formas del teatro peninsular. La superioridad de éste era una idea asentada en la cabeza de la mayor parte de los espectadores y de los poetas cómicos. Teó-

lico, *cómico*, etc., etc. Estos y otros cincuenta adjetivos, todos, ó casi todos esdrújulos, lleva en la portada el Bluteau, puestos por orden alfabético, desde *áulico* hasta *zoológico*.

philo Braga cita el prólogo de una comedia (en castellano, por supuesto) de Manuel Pacheco de Sampayo Valladares, intitulada *Tenerse muertos por vivos*, donde se leen estas palabras: «Está asentado en la vulgar opinión por cosa irrefragable, que lo cómico fué uno de los estylos (digo lo moderno) que se hizo muy de lo natural á los castellanos con privación de las demás naciones [1]».

Pero en otras esferas distintas de las populares, la revolución intelectual en sentido francés iba haciendo muy rápidos progresos. En 1737 el diplomático Alejandro de Guzmán había hecho representar una traducción de *El Marido Confundido «(Georges Dandin)»* de Molière. En 1737, año memorable entre nosotros por la publicación de la *Poética* de Luzán, comenzaba sus trabajos el Luzán portugués Francisco José Freyre (entre los Árcades *Cándido Lusitano)*, trasladando algunas piezas del teatro italiano, á las cuales siguió muy pronto la *Mérope* de Maffei. Alejandro de Lima y otros ponían en portugués, más ó menos refundidos, los libretos de Metastasio.

Cándido Lusitano y el arcediano de Évora Luís Antonio de Vernei, más conocido por su pseudónimo de *El Barbadinho*, son los dos escritores que mejor personifican las ideas de renovación crítica que protegía Pombal, y que dominaron en la *Arcadia Lusitana*, sociedad ó

[1] *Historia do Theatro Portuguez*, tomo III (siglo XVIII), página 225.

academia que celebró su primera junta en 19 de Julio de 1757. Antes de ella, en tiempo de Don Juan V habían existido otras, la de los *Ocultos*, la de los *Aplicados*, todas con denominaciones más ó menos extravagantes, conforme al antiguo gusto italiano ó español. Pero la *Arcadia* era asociación muy de otro género, y desde sus primeros pasos se mostró armada con todo el prestigio del dogmatismo oficial más intolerante y absoluto. Herculano lo ha dicho con toda exactitud: «El *seiscentismo* (ó sea el gusto del siglo XVII) acabó á manos de los Árcades, que restablecían el predominio del arte antiguo y volvían los ojos al pensamiento y al estilo de los poetas del tiempo de D. Juan III y de D. Sebastián, al paso que el Marqués de Pombal procuraba restaurar la perdida robustez de la monarquía, con la rigidez de sus principios administrativos y con la acción vigorosa de su gobierno de hierro. La monarquía del Marqués de Pombal era anacrónica en política: la restauración del arte clásica era anacrónica en literatura. Ambas debían necesariamente pasar, y pasar rápidas. Así aconteció. La fórmula política nunca había sido tan absoluta entre nosotros: la fórmula literaria nunca había sido tan mezquinamente romana. Nunca los nombres y ejemplos de Aristóteles, de Horacio, de Virgilio, habían sustituído tan completamente al raciocinio crítico».

Para preparar la reforma de los estudios, para exterminar (según frase de Almeida Garrett) «á la barbarie, atrincherada en Coimbra como en su

última ciudadela de Europa», Luís Antonio de Vernei (á quien no sin razón llaman algunos «el Feijóo portugués») había compuesto su famoso libro sobre el *verdadero método de estudiar para ser útil á la República y á la Iglesia* (1746), colección de cartas que hicieron extraordinario ruído, y fueron en seguida traducidas al castellano [1]. Una de las causas de la boga de este libro, fué sin duda la guerra que hacía á los métodos y escuelas de los Jesuítas, contra los cuales comenzaba á formarse la nube que estalló poco después; pero, aparte de esta polémica, el libro era estimable, y en algunas cosas muy adelantado para su tiempo. Vernei no era profundo en nada; sus libros, así los pedagógicos como los de filosofía, adolecen de superficialidad y de afán indiscreto de novedades; pero era buen humanista y hombre de varia y curiosa lectura. Su larga residencia en Italia había pulido su gusto, y desengañádole de los vicios de la educación en Portugal, infundiéndole, al mismo tiempo, ardentísimo amor á la pura latinidad y á los primores de las letras humanas. Pero le sucedía lo que á muchos, que, por haber residido largo

[1] *Verdadero método de estudiar para ser útil á la República y á la Iglesia proporcionado al estado y necesidad de Portugal, expuesto en varias cartas en idioma portugués, por el Rdo. P. Barbadiño, de la Congregación de Italia, al Rdo. P. Doctor en la Universidad de Coimbra. Traducido al castellano por D. Joseph Maymó y Ribes, Dr. en Sagrada Teología y Leyes, Abogado de los Reales Consejos y del Colegio de esta Corte. Madrid, por Joaquín Ibarra, 1760.* 4.º Tres tomos.

Véanse especialmente las cartas 5.ª, 6.ª y 7.ª

tiempo en un país más culto, viniendo de otro menos ilustrado, desprecian en montón las cosas todas de su tierra, de tal suerte, que el *Verdadero método de estudiar* puede tomarse por sátira sangrienta y espantosa contra Portugal y los portugueses. Nada le parece bien : ni siquiera Camoens, á quien desenfadadamente maltrata y zahiere, tanto ó más que el P. Macedo. Vernei hacía profesión de escritor cultísimo y de atildado ciceroniano, hasta el extremo de pasearse muchas veces por las calles de Roma con un libro de Cicerón en las manos. Le dominaba el formalismo retórico, y á esta luz estudió las causas de la decadencia de las letras en Portugal, y expuso la urgente necesidad de su remedio. Hizo violenta y apasionada censura del método de enseñar la lengua latina que lleva el nombre del P. Manuel Álvarez, y en la crítica de los vicios de la oratoria sagrada mostró tanta energía y donaire, que el mismo autor del *Fr. Gerundio* le quedó envidioso. Llamó á la Retórica «perspectiva de la razón y alma del discurso», é insistió mucho en probar que, no sólo al razonamiento oratorio, sino á toda manifestación de los conceptos de la mente, se extendía su poder y dominio. Procuró desembarazarla del enfadoso bagaje de *tropos* y *figuras*, y fundarla, por el contrario, en una racional teoría de los *afectos* ó pasiones, y del modo de conmoverlas y excitarlas. Y aun sobre el *constitutivo esencial* de la poesía desarrolló ideas no descaminadas, sosteniendo que todo en ella había de ser grande, imaginación, concepto y palabras, y que nunca podían ser objeto del

arte las verdades abstractas, sino las cosas sensibles y palpables. Pero no nos dejemos engañar por las apariencias: Vernei no es consecuente en sus doctrinas sobre la poesía. La hace derivar de dos facultades, *ingenio* y *juicio*: «*ingenio*, para saber inventar y unir ideas que son semejantes y agradables; *juicio*, para saberlas aplicar adonde debe». Todo se reduce á una especie de *intelectualismo*, opuesto al de Gracián en las aplicaciones, pero idéntico en la substancia. «Una semejanza de ideas que divierte y eleva», esto es para Vernei toda la poesía. La diferencia está en que no admite, como Gracián, los conceptos fundados en semejanza engañosa; antes afirma repetidamente que «el fundamento de todo concepto ingenioso es la verdad». No estaba bien con el continuo movimiento en que los poetas acostumbraban tener á las divinidades gentílicas para toda especie de poemas, sagrados y profanos. Sólo toleraba la Mitología en los poemas burlescos, excluyéndola implacablemente de los serios, porque «en nuestra religión nada significan tales nombres». Tenía por impropiedad ridícula que un poeta comenzase invocando á las Musas y á Apolo, ó llamando de los infiernos á Plutón para excitar la discordia, ó de su gruta á Eolo para alborotar los mares. «Nosotros tenemos en nuestra religión (añadía) cosas que pueden suplir las ideas de los antiguos: tenemos ángeles y Santos que nos pueden inspirar el bien, y tenemos diablos para inspirar el mal.... Los griegos no se valieron de las divinidades de los hebreos ó sirios, sino de las

que hallaron establecidas en su país. Pues ¿por qué hemos de valernos nosotros de los griegos, teniendo otras mejores?.... Los poetas que tal hacen *sacrifican su Catecismo á la Mitología de los antiguos*, ó, más bien, no significan cosa alguna, y se hacen risibles *por hablar de cosas que no puede haber*, lo cual es contrario á la verosimilitud del poema.» Esta es la base principal de sus reparos contra Camoens, formulados con el pedantismo retórico más intolerable, como de dómine que amonesta y castiga á rapaz mal enseñado. Ni aun quiere conceder que tenga nada bueno, sino solamente lo que tomó de los italianos, en quienes Vernei fanáticamente idolatraba, hasta el punto de haber perdido todo sentimiento de nacionalidad y de raza. Por otra parte, su sentido estético era casi nulo. Todo lo quería asimilar al artificio oratorio de los antiguos preceptistas, y para él no había mejor poema que el que más se pareciese en su disposición y traza á una arenga de Cicerón. «Cuanto más se examina la buena poesía, tanto más claramente se reconoce la Retórica.» De aquí no pasaba. En la poesía española (incluídos los portugueses) no veía otra cosa que un tejido de sutilezas, conceptos y disparates. Las líricas de Camoens le agradaban por la naturalidad, pero no encontraba á sus sonetos giro artificioso y conclusión epigramática ó lapidaria, *more itálico*. ¡Cuán lejos estaba de la comprensión del profundo carácter elegíaco de aquellos bellísimos sonetos! ¡Pero cómo admirarnos de esto, cuando vemos que Vernei

restringía el concepto de la poesía lírica hasta darle por forzosa y única materia la alabanza de las acciones de los dioses y de los hombres ilustres! Con tan absurdos principios discurre en todos los demás géneros de poesía. De Camoens dice que erró por haber llamado á su poema *Lusiadas* y no *Vasco de Gama*, y por haber enlazado con su asunto toda la historia de Portugal, en vez de limitarse á una navegación.... No entiende una palabra de la *unidad interna* de los *Lusiadas*, mucho más alta y más épica que la vulgar unidad de acción. Si maltrata á Camoens, en cambio olvida á Cervantes, pero no deja de poner el *Telémaco* de Fenelon por ejemplar de novela y de epopeya. Define el drama *instrucción que se da al pueblo en alguna materia*, y, por de contado, se desata en invectivas contra el teatro español: «nunca hallé comedia que se pudiese sufrir....: raras veces imita el español á la naturaleza: reyna la afectación y las sutilezas en todo....: los graciosos son los hombres más insulsos que he visto, porque su gracia no nace de las entrañas de la materia».

Á pesar de los infinitos errores y rasgos de pedantismo que obscurecen la obra de Vernei, no puede negársele cierto mérito relativo en su lucha contra el barroquismo literario del siglo anterior, contra lo que él llamaba el *sexcentismo*. Era la reacción del sentido común, algo prosaica y muy vulgar, pero reacción de todo punto indispensable, si habían de acabar algún día las monstruosidades del *Postillón de Apolo*, de la *Fénix Renascida* y

de los *Cristales del alma*[1]. Pombal, cuyo despotismo se extendía á las materias de ciencia y gusto como á las restantes, impuso despóticamente en las escuelas el método de Vernei y sus tratados de Lógica y Metafísica, escritos en sentido sensualista mitigado, bastante afín del de Genovesi.

Mientras que el sistema de Vernei se entronizaba en las cátedras de filosofía, comenzó á dominar en las de Humanidades el preceptismo de Cándido Lusitano (Francisco José Freyre), presbítero del Oratorio, que, además de haber compuesto una larga *Poética* original, basada en Boileau, Le Bossu, D'Aubignac y demás dictadores del gusto francés, tradujo con harta languidez y prosaismo la de Horacio, y todavía de un modo más infeliz cinco tragedias de Eurípides

1 Sería inútil y enojoso dar cuenta de todos los folletos que en Portugal y en Castilla se publicaron contra el plan de estudios del Barbadiño. Los Jesuítas no se dejaron adormecer por el incienso de la dedicatoria con que Vernei trató de desagraviarlos, y salieron á la defensa de sus combatidos métodos, distinguiéndose en esta polémica el P. Isla, que la introdujo, sin venir á cuento, en dos ó tres capítulos de su *Fr. Gerundio;* el P. Codorníu, que escribió un *Desagravio de los autores y facultades que ofende el Barbadiño*, y el P. Tomás Serrano, á quien la intolerancia antijesuítica impidió vulgarizar por la estampa una *Carta Crítica* sobre los desaciertos de Vernei en materia de poesía, gramática y humanidades. En Portugal escribieron contra él Fr. Arsenio de la Piedad (pseudónimo) y otros.

Ideas bastante parecidas á las de Vernei sobre Camoens había mostrado Ignacio Garcés Ferreira (entre los Arcades *Gilmedo*) en el *Aparato preliminar* á su edición de los *Lusiadas* (1731-1732), uno de los primeros trabajos con que comenzó á manifestarse en Portugal el criterio de la nueva escuela. Garcés Ferreira había vivido mucho tiempo en Italia.

y cuatro de Séneca, la *Athalia* de Racine y otra porción de dramas. Cándido Lusitano tenía una de las imaginaciones más heladas y antipoéticas que se han visto jamás en retórico alguno. Extractaba, según su propia confesión, á *diversos autores franceses*, en los cuales creía descubrir las leyes infalibles de la poesía trágica. No he encontrado en sus numerosos trabajos críticos idea alguna original ni digna de particular memoria. En su *Poética* abundan las nociones tomadas de Muratori y de Luzán. En las notas de su traducción de Horacio sigue á Dacier. Su erudición estética no se extiende más allá del *Ensayo sobre la crítica*, de Pope [1]. Francisco José Freyre muestra casi tanta incapacidad como Vernei, para juzgar obras de arte y de literatura. Otro tanto puede decirse de Jerónymo Soares Barbosa, catedrático de Elocuencia y Poesía en Coimbra á fines del siglo XVIII, el cual volvió á traducir y explicar metódicamente, todavía con más infelicidad que Cándido Lusitano, el *Arte Poética* de Horacio, empeñado en dar orden analítico á sus preceptos. Soares Barbosa sostenía, entre otras cosas, que *los Lusiadas* no debían llamarse así, sino *Vasqueida* ó *Gameida*, so pena de contravenir á la unidad de acción, esencial en el poema épico.

Por los mismos rumbos andaba la crítica de

[1] *Arte Poetica, da regras da verdadeira poesia em geral, e todas as suas especies principaes tratadas em juizo critico.... Lisboa, 1748.*

—*Arte Poetica de Q. Horacio Flacco, traduzida é illustrada em portuguez, por Cándido Lusitano. Lisboa, na officina patriarchal de Francisco Luis Ameno, 1758.*

los demás intérpretes del preceptismo horaciano, sin exceptuar al docto académico Pedro José da Fonseca (que merece mucha alabanza como filólogo), ni á Joaquín José da Costa é Sá, que juzgaba y entendía á Horacio con los ojos de Batteux [1], ni al P. Tomás de Aquino (cuyas ediciones de Camoens han hecho autoridad por mucho tiempo), el cual en sus notas se dejó guiar principalmente por Cascales y por Metastasio.

Pero ¿qué mucho que no mostraran más arranque é independencia los humanistas, cuando la misma pobreza de ideas se observa en los verdaderos poetas de la Arcadia, y hasta en el mayor y más lírico de todos ellos, en el *Horacio portugués*, Pedro Correa Garção, uno de los poetas peninsulares que mejor han penetrado el misterio de las purísimas formas antiguas? Cuando Garção escribía como crítico, no era ya el Garção de la *Cantata de Dido* y de tantas incomparables odas horacianas, sino un tímido secuaz de Boileau, que, no

1 De todas estas versiones de Horacio y otras más obscuras hemos hecho más detenido estudio en nuestro libro de *Horacio en España* (tomo 1, páginas 247 y siguientes). La de Pedro José da Fonseca se imprimió en 1790, con una serie de notas escogidas de los antiguos y modernos intérpretes, y un *comentario crítico sobre los poéticos*, lecciones varias é inteligencia de lugares dificultosos. Las dos del P. Aquino, que tuvo, como Cascales, la humorada de descoyuntar el texto latino para *metodizarle*, se imprimieron en 1793 y 96. La de Costa é Sá es de 1794. Á todas estas hay que agregar las de Rita Clara Freyre de Andrade (ó más bien Bartolomé Cordovil de Sequeyra y Mello, 1781), Miguel do Couto Guerreiro (1772), Joan Rossado de Villalobos y Vasconcellos (inédita), Bento José da Sousa Farinha: todas ellas infelices y prosaicas.

contento con la rigidez de las *Poéticas* francesas, quería aún cargar al ingenio de nuevas y caprichosas trabas. En 26 de Agosto de 1757 leyó en la Arcadia, á modo de discurso de entrada, una *Disertación sobre el carácter de la tragedia*, pretendiendo probar que era y debía ser regla inalterable de ella el no ensangrentar la escena, por más que estuviera en contra la práctica de los antiguos y de los modernos. Una caprichosa interpretación del *Nec pueros coram populo Medea trucidet*, le parecía suficiente prueba. En otra disertación *sobre la imitación de los antiguos*, leída en 7 de Noviembre de 1757, sostiene que «los Griegos y Latinos son la única fuente de la cual manan buenas odas, buenas tragedias y buenas epopeyas».... «Guardaba el cielo para nuestra Arcadia (continúa) la gloria de levantar esta bandera». Parecíale de todo punto imposible que se escribiese una buena comedia «sin leer á Aristófanes, Plauto y Terencio», y tenía por pecado nefando la mezcla del zueco y del coturno. Garção saludó en versos hermosos, como suyos, todas las tentativas de reforma del teatro. Así exclamaba, dirigiéndose á los hidalgos que protegían el teatro del Barrio Alto:

«Calçando o humilde socco, ao feio vicio
A mascara rasgada,
Hão de ensinar no cómico exercicio
Como verdade do alto ceo mandada,
De rosas coroada,
Sans maximas dictando ao povo rude,
Espalhe os claros raios da virtude.»

La aspiración de Garção era ciertamente noble y elevada. Soñaba con un teatro portugués, invocando los manes de Ferreira, de Sá de Miranda, de Gil Vicente, pero no concebía que tal teatro pudiera nacer de otra parte que de la imitación académica de los antiguos. La espontaneidad del genio nacional se le escapaba:

«Inda o Fado não quer, inda não chega
A epoca feliz e suspirada
De lançar do Theatro alheias Musas,
De restaurar a scena portugueza:
Vos, manes de Ferreira e de Miranda,
E tu, oh Gil Vicente, a quem as Graças
Embalaram no berço, e te gravaram
Na honrada campa o nome de Terencio;
Esperae, esperae, que inda vingados
E soltos vos sereis do esquecimento.
.... [1].»

No hemos de creer que Garção, excelente y purísimo poeta, profesase la doctrina de la imitación de los antiguos en el mismo sentido vulgar y rutinario en que la enseñaban Cándido Lusitano y otros pedagogos. Quería que se imitase la pureza de los antiguos, pero «sin esclavitud, con gusto libre» [2], «con frase nueva». La belleza del

[1] Vide la comedia (en verso suelto) intitulada *Theatro Novo*, y las disertaciones de Garção en sus *Obras poéticas. (Lisboa, na officina typographica, 1778.)* Allí se lee otra disertación *«sobre el carácter de la Tragedia, y utilidades que resultan de su perfecta composición»*.

[2] Véase la sátira segunda *sobre a imitação dos antigos*:

«Não posso, amavel conde, sujeitarme
A que as cegas se imitem os antigos....»
....

estilo consiste en expresar con energía lo que se piensa :

«A energia
Do discurso e da phrase nāō consiste
No feitio das voces , mas na força :»

Corydon podía ser árcade, pero ante todo era poeta, y sentía la conciencia de los derechos del genio, y una repugnancia instintiva por las duras pragmáticas de Vernei y de Cándido Lusitano :

«Nāō he moda
Um estro noble; todo está mudado ;
Ha pragmática nova, estreitas regras ,
Que obliga a jejuarnos........»

Dolíase de que «las rigideces y abstinencias claustrales se hubiesen refugiado en el Parnaso» ; le estomagaba la poesía pastoril ; sentía que le faltaba aire para extender las alas de su numen lírico, y entonces dolorosamente exclamaba :

«¡ Corydon , Corydon ! ¿qué negro fado ,
Qué frenezí te obriga á ser poeta ?
¿ Qué esperas de teus versos ?....
¿ Nāō sabes que das musas portuguezas
Foi sempre un hospital ó Capitolio ? »

¡ Grande y singular ingenio, cuyo Capitolio fué una cárcel en que le sepultó el despotismo del Marqués de Pombal ! La poesía de la *Arcadia* valía mucho más que sus doctrinas críticas : era poesía artificial y sobradamente aliñada, pero de la mejor, dentro de su género académico. En ninguna parte (excepto Italia) se hicieron durante el siglo XVIII odas horacianas más bellas

que las de Garção, odas pindáricas tan ingeniosamente falsificadas como las de Antonio Diniz, poesía heroico-burlesca que iguale á la del *Hyssopo*, en amplitud y gracia descriptiva, ni poesía erótica tan llena de sentimiento y de gracia como la *Marilia* de Thomás Gonzaga.

Lo mismo Garção que Diniz, como educados en la genuína escuela de la antigüedad, procedían sin escrúpulo alguno en la elección de palabras pintorescas y sonoras, resucitando muchas elegancias de la lengua, perdidas ú olvidadas en boca del pueblo ó en los libros viejos. Garção ha hecho la apología de este sistema en la primera de sus sátiras, invocando la autoridad y el ejemplo de Horacio:

«Pergunta se tamben o Venuzino
Clara estrella polar, o velho Horacio,
Errou na opinião d'esses Cujacios,
Quando chamou sem pejo dentro em Roma,
Ante a face de Augusto, em suas odes,
Garridos espadões á mil eunuchos;
Ao bom Alfio chamou *vil usureiro*,
A Mevio *fedorente, mastin* a outro,
Bruxa a Canidia........
....
¡Logo pode em latim dizer-se *praeco*,
Porteiro em portuguez he condemnado!»

Dar carta de ciudadanía á todo linaje de palabras desdeñadas por el clasicismo académico, fué uno de los principios que escribieron en su bandera los primitivos románticos. Otra escuela más reciente, que hace gala de despreciar á los

románticos, lleva hasta la exageración y hasta la náusea este mismo principio. ¡Pero cuánto y cuántos predecesores inconscientes no podríamos encontrarla entre los mismos poetas de Arcadia y de Academia! *Nihil novum sub sole.*

La mayor parte de los socios de la *Arcadia* trabajaron sin fruto en la restauración del teatro. De Correa Garção hay dos comedias (ó más bien sátiras dialogadas de mucho nervio); de Diniz otra, puros ensayos de gabinete, en verso suelto, ni representados ni representables, aunque de exquisita literatura. Cándido Lusitano traducía sin cesar, y con prosaismo creciente, obras de todos los teatros clásicos, hasta el número de catorce. El peluquero Domingo dos Reis Quita, en colaboración con su amigo Miguel Tiberio Piedegache, compuso la tragedia *Megara*, y luego él sólo la *Inés de Castro,* donde hay verdadero instinto poético, aunque menos que en sus églogas y en su drama pastoril *Lycoris*. En una y otra hizo alarde de marchar por «la senda que practicaron los maestros de la escena, los Esquilos, Eurípides y Sófocles, y seguir religiosamente las prescripciones de Aristóteles», y todavía más en su *Hermione,* donde el *corifeo* es un personaje independiente, y hay coros divididos en *estrofas*, *antistrofas* y *épodos*. El amigo de Quita, Piedegache, calificaba de «bárbaras, pavorosas y hediondas» las situaciones del teatro inglés [1].

[1] Sobre todo esto, pueden verse curiosísimos pormenores en la *Historia del teatro portugués* de Théóphilo Braga, tomo III (Porto, 1871).

Pero entre todos los árcades dramaturgos, ninguno tan incansable en sus tentativas y tan lleno de fe en su misión como Manuel de Figueiredo, que publicó hasta trece tomos de comedias; un poco robadas de todas partes, pero llenas de excelentes argumentos, á los cuales sólo daña lo insípido de la ejecución. Garrett tenía este teatro por una mina inagotable, y juzgaba que con poco trabajo, con un diálogo más vivo, un estilo más animado, podían sacarse de allí excelentes comedias, porque «allí había oro de Ennio para enriquecer á muchos Virgilios». Manuel de Figueiredo había residido siete años en Madrid, y compuso alguna comedia en castellano, pero no parece haber obedecido á las influencias del verdadero y antiguo teatro español. En el catálogo de sus producciones hallamos un *Edipo*, una *Andrómaca*, una *Ifigenia en Aulide*, traducciones del *Cid* y del *Cinna* de Corneille, del *Catón* de Addisson, imitaciones de Molière, etc., etc. Los seis *discursos sobre la Comedia* que leyó en la Arcadia están ajustados á las doctrinas más clásicas, como de quien afectaba no leer entonces más que á los griegos y á los dos cómicos latinos. Proponíase hacer tragedias sin amor, sin confidentes, sin monólogos, sin apartes, guardando las unidades, *conforme á la opinión más austera*, sin aprovecharse de ninguna de las libertades «que introdujo la corrupción del gusto ó la flaqueza de los poetas». La tragedia que él trataba de restaurar era «la que tuvo cuna en la sabia antigüedad, la que adoptaron, y frecuentan y estiman las nacio-

nes cultas». Desgraciadamente, sus fuerzas eran desproporcionadas á tamaña empresa. Su carácter moral valía mucho más que sus escritos. Y además, el absurdo de haber escrito en lo trágico, «como para el teatro de Atenas», si le atrajo la estimación de algunos espíritus cultivados como el doctísimo obispo de Beja Fr. Manuel do Cenáculo, le hizo de todo punto ininteligible para su país y para su tiempo, sin alcanzar tampoco, ni siquiera muy de lejos, la imitación clásica, por la cual tanto se afanaba. Sus comedias tienen á lo menos rasgos de costumbres nacionales, curiosos siempre de estudiarse y recogerse.

La *Arcadia Ulyssiponense* no podía durar mucho. Su misión fué acabar con el *sexcentismo*, y murió en medio de su victoria. Nueve años le bastaron para tal campaña : verdad es que todo el espíritu de la época peleaba en su favor. Desaparecieron de un golpe los *anagramas* y *cronogrammas*, los *ecos* y *equívocos*, los poemas *lipogrammáticos*, los *acrósticos, laberintos de letras*, y demás monstruosidades anatematizadas por Vernei. Sobre sus ruínas se levantó una escuela regular y correcta, aunque no falta de verdadera poesía en dos ó tres ingenios superiores. Pero así éstos como los restantes, pagaron largo tributo á otro género de mal gusto, al mal gusto académico y bucólico, importado principalmente de Italia, desde donde Vernei, y antes de él Ignacio Garcés Ferreira, habían comenzado sus tentativas de reforma del gusto. Denuncian claramente esta influencia el mismo nombre de Arcadia, el de

Monte Ménalo dado á la sala de sesiones, la divisa del Lirio adoptada por los académicos, y, finalmente, los pseudónimos pastoriles, que se creyeron obligados á tomar todos los académicos. Así Diniz se llamó *Elpino Nonacriense*; Garção, *Corydon Erymantheo*; Figueiredo, *Lycidas Cynthio*; Domingo dos Reis Quita, *Alcino Micenio*; Tomás Gonzaga, *Dirceo*, y á este tenor los restantes. La Academia, triunfante ya, y, por tanto, sin objeto, enflaquecida además por intestinas divisiones entre sus socios, y no protegida ya tan eficazmente por el Marqués de Pombal, arrastró en los últimos tiempos una vida muy lánguida, y se extinguió sin ruído en 1784. Sus tradiciones literarias las recogió por una parte la *Academia Real de Ciencias*, especie de Instituto ó Academia universal, fundada en 1779 por el Duque de Lafoes, y que aún hoy continúa sus útiles trabajos; y, por otra parte, la *Nueva Arcadia*, institución de vida muy efímera, que comenzó en 1790.

Pero antes de hablar de los trabajos de estas Academias, conviene mencionar á otros críticos que fuera de ellas florecieron, y que por uno ú otro concepto no carecen de cierta originalidad y valor relativo. Tal es, por ejemplo, el canónigo Francisco Bernardo de Lima, que publicaba en Oporto una *Gaceta Literaria*, primera manifestación de la crítica de teatros y de la crítica musical, entre los portugueses. Esta *Gaceta* era protegida por el gobernador de Oporto don Juan de Almeida y Mello, bajo cuyos auspicios se

había establecido en aquella ciudad la ópera italiana[1]. El P. Lima tomó por principal propósito hacer la apología del teatro musical contra sus detractores, mostrando que las óperas de Metastasio «estaban compuestas casi á la manera de los antiguos poetas trágicos y con la más absoluta observancia de las unidades, sin que pudiera negarse que eran poemas de mérito poco inferior á las producciones de Esquilo, Sófocles y Eurípides». Para el canónigo Lima no había espectáculo más exquisito que el de la ópera italiana «cuando une al mismo tiempo las bellezas de la poesía, la gracia y magnificencia de los trajes, la pompa de las decoraciones y los encantos de la Música».

Semejantes ideas se dan bastante la mano con las del P. Arteaga, lo cual dice no poco en favor de la intuición estética del crítico portugués, de quien pudieran citarse otros notables rasgos, v. gr., la condenación de la música artificial, que «no consiste más que en una combinación de sonidos difíciles, que pueden agradar al oído, pero nunca penetrar hasta lo íntimo del alma. Mucho sería (añade) emplear la melodía del canto para animar las imágenes de la poesía y embellecer las modulaciones de la voz por los agrados de la harmonía, que es lo que llamamos *música expre-*

[1] La *Gaceta* del P. Lima llevaba por segundo título: *Noticia exacta dos principaes escriptos modernos conforme a analyse que elles fazem os melhores criticos e diaristas da Europa.* Uno de los artículos tiene por objeto responder á las diatribas de Vernei contra Camoens.

siva». Ni dejó de percibir con rara perspicacia los vicios de la música italiana, y lo que él llama «*ridiculeces sonoras* de ciertas cantatas, sonatas y simphonías», mostrándose en todo bastante avanzado para que de sus artículos y de su persona se haga esta breve memoria.

Todo el mundo conoce, á lo menos por fama ó de vista, porque leerla seguida es obra de todo punto imposible, la novela, popularísima en otro tiempo en Portugal y en Castilla, del P. Teodoro de Almeida, intitulada: *O feliz independente*, obra de pretensiones épicas, aunque escrita en prosa, á imitación del *Telémaco*. Al frente de esta obra tan soporífera como bien intencionada, pero muy curiosa como documento del gusto de una época, se lee una disertación del profesor de retórica Antonio das Neves Pereira (uno de los gramáticos más doctos de entonces), con ideas bastante originales sobre la poesía épica. Para probar que la novela del P. Almeida es un *poema escrito en prosa*, y legitimar esta nueva forma de epopeya, Antonio das Neves hace, entre otras, las consideraciones siguientes: «El poema épico es una obra dirigida á deleitar é instruir, con todas las bellezas posibles de la poesía. Originariamente fué compuesto en verso el poema épico; pero ¿en la *Iliada* ó en la *Eneida*, si soltamos su lenguaje de las prisiones del metro, no quedarían otra *Iliada* y otra *Eneida*, en las cuales no habrían desaparecido ni el decoro, ni la gravedad, ni la nobleza de los héroes, ni la grandeza de la acción? Las *epopeyas en prosa* son un nuevo invento,

en que disputa la prosa á la poesía todos sus privilegios: hallazgo debido al ingènio de nuevos artistas, artistas filósofos, que, conociendo los fueros y la libertad del espíritu humano, supieron agrandar el estrecho círculo de las ideas de sus antepasados, creando, ya nuevos objetos, ya nuevas formas de los objetos conocidos. ¿Y qué distinta atención merecen estos generosos aventureros respecto de la multitud de los serviles imitadores?» Hay en este discurso de Antonio das Neves aforismos estéticos expuestos con una lucidez singular, v. gr.: la distinción racional entre la verdad y la belleza. «La verdad y la belleza, aunque inseparables entre sí *(en esencia)*, son, con todo, dos aspectos diferentes bajo los cuales contemplamos la naturaleza: el uno es el objeto de la filosofía, el otro el de la literatura.»

Á la generosa iniciativa del duque de Lafoes, uno de los hombres más cultos y distinguidos de su tiempo, se debió, no sólo el establecimiento de la *Real Academia de Ciencias* (que absorbió, con mejor dirección, los elementos que restaban de la antigua Academia de la Historia), sino aquel brillante período de actividad académica, del cual son imperecedero testimonio el primer (y hasta la fecha único) tomo del gran *Diccionario de Autoridades* (en que principalmente trabajó Pedro José da Fonseca), y los ocho riquísimos tomos de *Memorias de Litteratura Portugueza*, publicados por la Academia en el breve período de 1790 á 1796. La palabra *literatura*

debe tomarse aquí en un sentidó lato, pues lo que predomina (y este es el gran mérito de la colección y lo que la hace hoy y la hará siempre digna de consulta), son las investigaciones de arqueología, historia jurídica, bibliografía y filología portuguesa, firmadas por tan doctos y graves varones como Juan Pedro Ribeiro, Antonio Ribeiro dos Sanctos, Cayetano de Amaral, y muchos otros. Fiel la Academia á su verdadera misión, no tomó sobre sus hombros la empresa, siempre arriesgada, de dirigir ni encauzar el gusto literario, ni jamás pensó en erigirse en dogmatizante. Aun en las memorias sobre clásicos portugueses, lo que predomina es el criterio gramatical, la consideración de la lengua, lo único en que una Academia puede arrogarse verdadera autoridad y ser respetada.

Sin embargo, esta Academia premió (en Mayo de 1792), y en sus *Memorias* anda impreso, el trabajo crítico más extenso, más profundo y más delicado, dentro del método analítico, que en Portugal se hizo durante el siglo XVIII. Refiérome al que lleva el expresivo título de *Análisis y combinaciones filosóficas sobre la elocución y estilo de Sá de Miranda, Ferreira, Bernardes, Caminha* y *Camoens:* su autor, Francisco Dias Gomes, el cual en esta ocasión probó que sus dotes de crítico y de escudriñador de las bellezas literarias eran muy superiores á las que tuvo de poeta. No brilla este trabajo por la originalidad de las reflexiones y principios fundamentales: el autor confiesa haberse guiado en tan trabajoso argumento

por las luces que había adquirido en la lección de Aristóteles, Cicerón, Quintiliano y Longino, y *mucho más* en la de Locke, Condillac y Du Marsais, y *en especial* en la del *sobre todos* sabio comentario que *el gran* Voltaire hizo sobre las obras de Pedro Corneille, *donde se ven las reglas del gusto en su mayor elevación*. La originalidad está en la aplicación de estas máximas de gusto á la literatura portuguesa, que hasta entonces estaba virgen de una crítica tan delicada y minuciosa. Dentro de la escuela clásica y del procedimiento analítico, no podía darse cosa mejor, ni es mucho de extrañar que las disecciones anatómicas que Dias Gomes hace del estilo de sus autores, guiado siempre por una comprensión clarísima del valor de la expresión, hayan hecho fe y autoridad hasta nuestros días. Es una crítica que no pasa de lo más externo, pero que en esto poco es certera y penetrante. Días Gomes prescinde del valor histórico de los poetas, hasta del fondo de sus pensamientos, pero sus exageraciones pueden ser saludable contrapeso á otras exageraciones más recientes en sentido contrario. Al cabo, la lengua y el estilo son cosas muy respetables, aunque no sean sino las últimas y más exteriores manifestaciones de la forma artística. Casi todo lo que Días Gomes escribe es sensato, útil y juicioso, tan útil para la lengua portuguesa como los trabajos de Quintana y de Capmany para los poetas y prosistas castellanos. No contienen toda la crítica, pero sí una parte de ella, un elemento que debe entrar en la apreciación final

y que ellos han estudiado laboriosamente. Puede uno sonreirse de Días Gomes, cuando tanto se aplica á deslindar en sus autores si su imitación fué *icástica* ó *fantástica*; pero nadie puede negar que se levantaba sobre el pedantismo retórico de los malos intérpretes de Longino cuando escribía que «la esencia de lo sublime consiste en el pensamiento, y que la frase es tan sólo su forma ó su accidente».

Con criterio muy análogo al de Días Gomes escribieron en las *Memorias de la Academia:* Antonio das Neves, *sobre la Filología portuguesa por medio del examen y comparación de la lengua y estilo de nuestros más insignes poetas del siglo décimosexto, y sobre el uso prudente de las palabras de aquella edad, que luego han caído en desuso*; Antonio Ribeiro dos Sanctos, *sobre los orígenes de la poesía portuguesa* (trabajo muy ligero, y que, en realidad, deja intacta la materia, puesto que no habla de otra cosa que de la poesía en España antes del nacimiento de las lenguas vulgares); Antonio Araujo de Azevedo, conde de Barca, en defensa de Camoens contra las censuras de La Harpe; Antonio Pereira de Figueiredo, proponiendo á Juan de Barros por ejemplar de la más sólida elocuencia lusitana, y Joaquim de Foyos, disertando rápidamente en una Memoria no acabada sobre los poetas bucólicos portugueses. El merecimiento de estos trabajos es desigual; pero todos pertenecen á la misma escuela, es decir, que no se apartan un punto de la crítica formalista y de las tradiciones del

siglo XVIII. Así, Joaquim de Foyos, renovando los errores de Batteux, concede á la Bucólica la prioridad en el orden de tiempo entre todos los géneros poéticos, y convierte en espontánea creación de los verdaderos pastores y patriarcas ese convencionalismo literario inventado por los poetas siracusanos y alejandrinos de decadencia. Así Antonio das Neves, á quien hemos visto tan audaz en otras cosas [1], condena la poesía á no ser más que «la facultad de pintar los objetos de la bella Naturaleza», si bien esta bella Naturaleza se extiende para él al mundo moral lo mismo que al mundo físico, é incluye, no sólo la naturaleza simple y pura, sino también la Naturaleza complexa y modificada, de donde infiere que la Agricultura, la Mecánica, la Náutica y otras artes son mina riquísima de donde la Poesía puede sacar los diamantes soterrados de las más bellas imágenes, comparaciones y descripciones que hagan parecer bello y nuevo lo más trivial y ordinario. Ni deja de manifestar su genialidad independiente cuando niega que el punto que alcanzaron los antiguos sea el más alto á que pueda llegarse en el arte, doctrina que va aplicando á los distintos géneros, proponiendo en ellos ciertas novedades. Por ejemplo, en la poesía bucólica no le parece bien que se pinte sólo un estado de felicidad ideal é imaginario, sino que concibe cierto género de idilios realistas, en que se describan las costumbres groseras

[1] Si es que es el mismo autor del prólogo al libro del P. Almeida, cosa que no sabemos de fijo.

de las gentes del campo, sus dolores y aflicciones «de manera que entren en el interés general de la humanidad». «Nada es indigno de la poesía (exclama con elocuencia) sino lo que de suyo es vil y desagradable. ¿Y cómo ha de ser desagradable una cierta familiaridad rústica, que hará este género mucho más copioso, más vasto, más fecundo, y mucho más natural sin comparación que el de la galantería campestre? Las imágenes tristes de esos personajes, ¿no nos conmoverán? ¿No tendrán su belleza, su patético, su interés moral, si las expresamos vivamente [1]?» Quien de tal manera pensaba en cuanto á la técnica literaria, no podía menos de hacer ostentación del mismo *realismo*, tratándose «del mal entendido plebeyismo de las dicciones». Y, en efecto, se da la mano con Garção, admite, como él, que una lengua literaria debe tener palabras de todas especies, cómicas, burlescas, graves, serias, floridas, majestuosas, conformes á la materia, al lugar, á la ocasión, al estado del ánimo. «Una lengua de palabras todas graves y sesudas, más propia sería para monjes de Cartuja que para el ejercicio cotidiano de la vida particular y el consorcio de la vida civil.... No hay estilo más pintoresco que el de la familiaridad franca, lisa y sincera.»

La *Nueva Arcadia*, inaugurada en 1790 en el palacio del conde de Pombeiro, no era una corporación oficial y grave como la Academia de

1. *Memorias de Litteratura Portugueza*. Tomo III (1793), págs. 14 y sig. *Sobre a Filologia Portugueza*, etc., etc.

Ciencias; pero, por lo mismo, influyó de una manera más eficaz en la dirección de las corrientes poéticas, aunque muy pronto acabaron con ella las divisiones intestinas, promovidas por los dos bandos que recíprocamente capitaneaban ·Bocage *(Elmano Sadino)* y el P. José Agustín de Macedo *(Elmiro Tagideo)*.

Nunca perteneció á esta Arcadia, ni tampoco á la primitiva, el famoso lírico horaciano Francisco Manuel do Nascimento, cuyo nombre poético de *Filinto Elysio* no era nombre de Academia, sino nombre impuesto por su amiga la marquesa de Alorna *(Alcippe)* cuando todavía se hallaba en el convento de Chellas. *Filinto* en 1778 había tenido que salir de Portugal, perseguido por la Inquisición á causa de sus ideas irreligiosas y enciclopedistas.

Filinto ofrece la más singular contradicción entre el espíritu revolucionario de sus ideas y el amor fanático que siempre tuvo á la tradición literaria y á la pureza de la lengua. Durante su larguísimo destierro, la idea fija del *purismo* gramatical se había enclavado de tal manera en su cerebro, que suplía por toda doctrina y por todo impulso estético. Era una verdadera manía, que se mostraba, no sólo con violentos alardes de *arcaismo* un tanto abigarrado y poco espontáneo, sino con sátiras llenas de fuerza y de chiste. Una de las pocas fuentes de la inspiración de Filinto era este culto de la dicción y este odio al galicismo. Su larga epístola á *Brito*, que puede considerarse como una verdadera *Arte Poética*, no

es el código de una escuela lírica, sino de una escuela gramatical. Lo que al poeta le conmueve y le saca fuera de sí es la ruína de la lengua lusitana «pura, enérgica, abastada, libre de francesismos bastardos»; la lengua que se derrama «de los volúmenes caudalosos de Barros, de Brito, de Sousa y de Lucena»; la que se sirve en las mesas opulentas de los clásicos «molde único de toda escritura elegante y genuína». No aborrece la lengua francesa, ni podía aborrecerla, dadas sus ideas: los libros de aquella nación le parecen contener

> «Quanto Minerva poz no peito humano,
> As fadigas das artes, das sciencias,
> E os enfeites do flórido discurso,»

pero lo que quiere exterminar es el contagio de las palabras, el galicismo[1], sin advertir que lo uno es consecuencia fatal de lo otro, y qúe al dominio absoluto de Francia por todo un siglo en la esfera de las ideas correspondía un dominio no menor en el estilo. Por eso tiene algo de pueril y

[1] «Se por força do fado, ou por penuria
Forçados somos á espremer dos livros
Francezes o alimento das sciencias
. . . .
No gymnasio francez, tomemos o uso
Dos antigos athletas, que ao sahirem
Do pugilato ou férvida carreira,
A poeira dos fatos sacudiam,
E banhando-se em líquidas correntes
Do Illiso (que allí perto, com sereno
Passeio alegra as margens studiosas)
Os corpos asseiavan diligentes.»
(Arte Poética.)

de insensata la empresa de *Filinto* y de otros puristas y filólogos, que, pensando como los franceses, y siguiéndolos con servilismo, querían escribir como los portugueses del siglo XVI. Las palabras no son más que cifras y notación de ideas, y es soñar de todo punto pretender que una nación que carece de pensamiento propio, pueda ser independiente tan sólo en el mundo de las palabras. Las palabras siguen ciegamente á las ideas, y cuando se quiere establecer el divorcio entre el pensamiento y su expresión, se viene á parar en una lengua amanerada, hueca y artificiosa, á la cual faltarán siempre las primeras condiciones del estilo: la transparencia y la sinceridad.

Fuera del Diccionario, *Filinto* se cuidaba poco de las cuestiones literarias, y á pesar de haber vivido en París hasta 1819, y de haber conocido en sus últimos años á Lamartine, que le llamó en una de sus *Meditaciones* «el divino Manuel», nunca se alejó, en nada substancial, de las ideas que predominaban en el grupo literario de Garção y de Diniz. Siguiéndolos, quiso ser poeta horaciano y pindárico, y aunque su gusto no era tan acendrado y seguro como el de sus maestros, ni llegó casi nunca á la igualdad sostenida de estilo que en aquellos campea (alejándole de ello, más que todo, sus rarezas de lengua), tiene en su mismo abandono más cantidad de poesía propia, y ha sido intérprete, á veces inspirado, de las ideas del siglo XVIII, poco poéticas de suyo, pero que alguna vez, v. gr., en las odas de nuestro Quintana, fueron germen de alta y vividera poesía.

civilizaciones, y aquella especie de certamen ó *juicio de Dios*, que el autor establecía entre la poesía cristiana y la gentílica, debían hacer que el libro fuese muy bien recibido por los románticos.

Á estas *traducciones* se limita lo que hay de original en la acción crítica de *Filinto*, puesto que si algún poeta alemán conoció y tradujo además de Wieland, fué de los que, como Ramler, juraban por el nombre de Horacio. En la locución, sí, fué verdaderamente innovador, no sólo por haber vuelto á poner en circulación y en uso gran número de palabras y modos de decir olvidados (resurrección que, cuando es oportuna, equivale casi á una creación), sino por haberlas inventado él, y no en.escaso número, ya tomadas del latín, «rompiendo (como él decía) las minas clásicas», ya formadas de otras portuguesas, ó por derivación ó por composición. De la misma manera, su arte de tejer los períodos en el verso suelto fué evidentemente el modelo de los de Almeida Garrett en sus poemas *Doña Branca* y *Camoens*. Garrett, lejos de negarlo, hacía alarde de ello, y en la primera edición de *Doña Branca*, donde no juzgó oportuno poner su nombre, estampó en la portada las iniciales del maestro, *F. E.*

Es verdad que sólo en la parte más externa puede asimilarse la poesía de Garrett á la de Francisco Manuel. El sentimiento que los anima es de todo punto diverso, pero los modos de expresión artística no difieren mucho; y nadie ignora la

grande importancia de estos medios en la poesía. Y á la manera que la escuela romántica francesa tuvo á gala contar en el número de sus predecesores á dos poetas tan helénicos, cada cual á su manera, como Ronsard y Andrés Chénier, así Garrett reconoció y veneró siempre por maestro del artificio de sus versos al horaciano *Filinto*, para quien la palabra *romanticismo* carecía, sin duda, de todo sentido, y que del viejo Portugal no conservaba más que la lengua, lo que él llamaba «el líquido oro fino de la palabra», «el cuño antiguo de la frase». Su credo literario se reducía á muy pocos artículos: casi á una sola frase, que estampó en su *Arte Poética:* «la elocución es todo». No era tan franco D. Leandro Moratín, que, bajo ciertos aspectos, tiene mucha relación con Francisco Manuel.

Así como *Filinto*, sin ser romántico, antes bien todo lo contrario, preocupó tanto el ánimo de los primeros románticos portugueses: así también en Manuel María Barbosa de Bocage, el más grande de los *improvisadores* de todo país y tiempo, el único *improvisador* que se ha levantado hasta el genio, dábase una contradicción palmaria entre el impulso natural y la doctrina recibida. Bocage era lo que en nuestros tiempos llamaríamos un *bohemio*, es decir, un aventurero literario, desordenado é intemperante, así en la vida como en la producción artística; una organización poética realmente poderosa, pero que, disipada unas veces en la orgía, y atrofiada otras por la dieta de las Arcadias, sólo nos dejó com-

prender por chispazos y relámpagos lo que hubiera podido ser en otra atmósfera más libre y sana. Algunos versos de Bocage, v. gr., la elegía de la *Saudade materna*, alguna cantata, algún idilio, algún soneto, dejan traslucir vagos presentimientos de poesía moderna, en lo que tiene de más íntimo y melancólico. Nunca supo que hubiese románticos, pero él hasta los asuntos de la antigüedad (v. gr., *Medea*, *Hero y Leandro*, *Tritón)* los trataba románticamente, es decir, con pasión tumultuosa y ajena de la serenidad del arte antiguo. Por su inspiración lo mismo que por sus defectos, Bocage estaba mucho más cerca del pueblo que todos los poetas arcádicos.

El único que podía disputarle el aura vulgar, precisamente porque él era vulgo en lo más profundo de su alma, era el ex-fraile José Agustín de Macedo, controversista cínico y desgreñado, plebeyo en la injuria, brutal en el chiste, farragoso en la erudición, mediano poeta, gran periodista y gran difamador. Este hombre, á quien podrá negarse toda cualidad menos la fuerza, que suple por otras muchas, no fué un crítico innovador, sino un crítico paradójico: cosas que suelen confundir muchos. Nunca dió un paso fuera del recinto de la escuela; pero dentro de ella solía entregarse á todo género de escarceos y de insolencias. Toda la originalidad de su crítica consistía en afirmar que «Dante es tan tenebroso que apenas hace daño, y que apenas hay quien sufra su *Divina Comedia en tres actos*»; que «no hay poeta de fertilidad más estéril que Lope de Vega; que

Bourdaloue es más grande orador que Cicerón, y que el abate Poulle excede incomparablemente á Demóstenes en la vehemencia y en el vuelo sublime»; y, finalmente, que Homero está lleno de bajezas, trivialidades y comparaciones pesadas. Todas estas proposiciones están sacadas de su libro *Motim Litterario* [1]. Pero todo esto es nada al lado de la guerra que movió al nombre de Luís de Camoens, pretendiendo primero rehacer sus *Lusiadas* en un poema que tituló *Oriente*, y escribiendo luego, amén de innumerables folletos, una *Censura das Lusiadas* en dos volúmenes, donde apenas le queda al antiguo poeta verso propio: todo resulta imitado de griegos, latinos ó italianos [2]. ¿Ni qué otra crítica podía esperarse

[1] Lisboa, 1811.

[2] *Censura das Lusiadas, por José Agostinho de Macedo. Lisboa, na Impressão Regia, anno 1820*, dos tomos, 8.°

El primitivo poseedor de mi ejemplar estampó en él esta nota, testimonio fiel de la hostilidad que había en su tiempo contra Macedo: «Esta obra he un complexo de paradoxos, incoherencias, contradicções e argucias pueris, e depõe evidentemente contra o desmedido orgulho do seu author».

Se refieren, además, á esta polémica los siguientes escritos de Macedo.

—*Reflexões criticas sobre o episodio de Adamastor no canto 5.° dos «Lusiadas», em forma de carta* (Lisboa, 1811).

—*Gama, poema narrativo* (Lisboa, 1811). Vid. los preliminares.

—*O Exame Examinado, ou resposta a João Bernardo da Rocha, e Pato Moniz. Lisboa, 1812.*

—*O Oriente, poema de....* (Lisboa, imprenta Regia, 1820).

—*Carta de Manuel Mendes Fogaça em resposta á que lhe dirigiu Antonio Maria Couto.... Lisboa, 1812.*

de un hombre que prefería la *Tebaida* de Estacio á las epopeyas de Homero y de Virgilio? Á Macedo contestaron, con más sobra de injurias que de razones, el helenista Antonio María do Couto, el bizarro poeta Nuño Pato Moniz, discípulo

—*Resposta aos dois do «Investigador portuguez»....* *Lisboa, 1812.*

—*A Analyse analysada. Lisboa, 1815.* (Contra Antonio María do Couto.)

—*O Couto. Lisboa, 1815.* (Idem idem.)

Entre los infinitos contradictores de José Agustín, merecen recuerdo los siguientes, cuyos nombres tomamos de la excelente *Bibliographia Camoniana,* de Teóphilo Braga:

Couto (Antonio María).—*Breve analyse do poema «Oriente»* (Lisboa, 1815).

—*Manifesto critico-apologético em que se defende o insigne vate Camões da mordacidade do discurso preliminar do poema «Oriente» e se demonstran os infinitos erros do mesmo poema. Lisboa, 1815.*

—*Analyse do façanbudo poema «Oriente».... Lisboa, 1815.*

Á estos folletos contestaron, no sólo Macedo, sino un cierto Joaquim José Pedro López, redactor de la *Gaceta de Lisboa: «Carta ao Sr. Antonio Maria do Couto, na qual se da breve, seria e terminante resposta ao manifesto em que pertende mostrar os erros do poema «Oriente» é defender os dos «Lusiadas». Lisboa, na Impressão regia, 1815.*

Pero estos esfuerzos aislados nada pudieron contra la general animadversión, que se manifiesta bien en las obras siguientes:

Pato Moniz (Nuño Alvárez Pereira). *Exame analytico e paralello do poema «Oriente».... Com a «Lusiada» de Camões. Lisboa, 1815.*

Rocha Loureiro (Juan Bernardo). *Exame critico do novo poema «Gama».... Lisboa, 1812.*

Fr. Francisco de San Luís (Cardenal Patriarca de Lisboa).—*Apologia de Camões contra as Reflexões criticas do Padre José Agostinho de Macedo, sobre o episodio de Adamastor no Canto V dos «Lusiadas». Santiago, 1815.*

de Bocage, Rocha Loureiro y otros, y con alguna más templanza y gusto el cardenal Saravia. De toda esta polémica camoniana no puede sacarse un adarme de substancia ni de doctrina estética. Ninguno se elevó á la comprensión general de las leyes de la epopeya. Amigos y adversarios de Camoens, se movían dentro de un círculo puramente retórico, consumiendo sus fuerzas en una crítica de pormenor digna de nuestro Hermosilla. Los defensores del poema nacional acertaban por sentimiento, aunque solían ser pésimas las razones en que fundaban su admiración. José Agustín, con poco sentido del arte, pero con más ingenio que ellos, acertaba también en muchos reparos menudos, sin que esto quite ni ponga nada al mérito soberano de la única epopeya nacional entre todas las epopeyas literarias.

Entretanto, el teatro portugués seguía entregado al falso gusto clásico, sin más diferencia que haber sustituído á las tragedias vaciadas en los moldes de Corneille y Racine, las que se forjaban á imitación de las de Alfieri, con un tinte liberal y revolucionario más ó menos subido. La boga mayor de este género debe colocarse entre los años 1820 y 1823, y la obra maestra de él fué, sin disputa, el *Catón*, de Almeida Garrett, obra que ponemos como piedra miliaria en nuestro camino, nó sólo por ser la única tragedia política portuguesa que tiene alguna vida, sino por haber sido la mejor de las primicias juveniles de aquel ingenio, nacido para restaurar en sentido popular y *romántico* la escena portuguesa. Sus obras per-

tenecen ya á la historia literaria de nuestros días.

Siguiendo el movimiento de Portugal se habían creado en el Brasil diversas asociaciones literarias, v. gr., la de los *Selectos* en 1752, la *Sociedad Literaria*, la de los *Académicos Renascidos*, y principalmente la *Arcadia Ultramarina* (1772), á la cual perteneció el famoso poeta épico José Basilio da Gama, autor del *Uruguay*[1]. Así en éste, como en Fr. José de Santa Rita Durão, autor del *Caramuru*, se advierte, en medio del estilo clásico y convencional de la época, una gran novedad en cuanto al fondo de los asuntos y en cuanto al paisaje, que es en ellos legítimamente americano, muchos años antes de que el autor de *Los Natchez* y de *Atala* hubiese venido al mundo. Si á esto se agrega la rica vena de lirismo personal, cantable y melódico que abrió Tomás Gonzaga con la *Marilia de Dirceu*, no se negará que la literatura brasileña iba delante de la portuguesa europea en el camino de las innovaciones poéticas, y que, tarde ó temprano, había de nacer en aquel país una escuela más indígena, más americana que ninguna otra de América.

América. En 1779 empezó á correr de mano en mano en la ciudad de Quito, y luego en otras de América, no sin que algunas copias llegasen á España, un libro que agitó poderosamente la opinión, con el título de *Nuevo Luciano ó despertador de ingenios*. El autor seguía las huellas de Verney (*alias* el *Barbadinho*), atacando de fren-

[1] Vid. Wolf (Fernando José), *Le Brésil Littéraire. Histoire de la littérature brésilienne.... Berlin, Asher, 1863.*

te y sin contemplación ni miramiento alguno el vicioso método de estudios que prevalecía en las colonias americanas, trasunto fiel, aunque todavía más degenerado, del que imperaba en la Península durante la primera mitad del siglo XVIII. Era autor de esta aguda y violenta sátira, dispuesta en forma de diálogos, donde no escaseaban los nombres propios ni los ataques personales, un descendiente de la raza indígena, llamado el Doctor Francisco Eugenio de Santa Cruz y Espejo, médico y cirujano con fama de muy hábil en el ejercicio de su profesión, y con fama todavía mayor y bien merecida de hombre de conocimientos enciclopédicos, de gran variedad de aptitudes, de ingenio despierto y mordaz, y de grande inclinación á las ideas novísimas, así en lo científico como en lo social y en lo religioso. Arrastrado por estas propensiones suyas, hizo en una sátira posterior al *Nuevo Luciano* amarga censura del régimen colonial, encarnizándose con el mismo ilustre Marqués de la Sonora, á quien hoy ensalzan y ponen en las nubes los americanos que profesan doctrinas análogas á las que el Dr. Espejo difundía. Esta sátira, calificada por el Presidente de Quito de *sangrienta* y *sediciosa*, valió al Dr. Espejo un año de cárcel, y luego un largo destierro á Bogotá, donde Espejo se entendió con Nariño y otros criollos de ideas semejantes á las suyas, y contribuyó á preparar el movimiento insurreccional de 1809. Las ideas que hervían en la cabeza del médico ecuatoriano, bien claras se revelan en el famoso, y en algunos

pasajes elocuente, discurso que desde Bogotá dirigió al Cabildo de Quito y á los fundadores de una especie de sociedad económica intitulada *Escuela de la Concordia.* El autor empieza por decir: «vivimos en la más grosera ignorancia y en la miseria más deplorable». ¡Como si sus propios escritos, nacidos bajo el régimen colonial y bajo la educación española, no fuesen la prueba más brillante de lo contrario!

La *Escuela de la Concordia* duró poco, y todavía menos el periódico que ella fundó en Enero de 1792 con el título de *Primicias de la cultura de Quito.* El Dr. Espejo, complicado, con razón ó sin ella, en nuevos planes revolucionarios, murió en un calabozo por los años de 1796. Sus obras quedaron inéditas, incluso el *Nuevo Luciano*, que es la más importante de todas, y que esperamos ver pronto de molde por diligencia de la Academia Ecuatoriana [1].

[1] Vid. el *Ensayo sobre la historia de la literatura ecuatoriana* (Quito, imp. del Gobierno, 1860), pp. 82-86, y 125-146, obra de mi erudito amigo D. Pablo Herrera, á quien debo muy curiosos datos de aquella región.

Contra el *Nuevo Luciano* se escribió un opúsculo, del cual me comunica las siguientes noticias otro amigo mío americano, el eminente humanista D. Miguel Antonio Caro, de Santa Fe de Bogotá:

«*Marco Porcio Catón, ó Memorias para la impugnación del Nuevo Luciano de Quito.*» *Escribiólas Moisés Blancardo, y las dedica al Ilmo. Sr. Dr. D. Blas Sobrino y Minayo, dignísimo obispo de Quito, del Consejo de S. M.—En Lima, año de 1780.* MS. de 90 folios en 8.º

»*Apuntes macarrónicos,* más bien que *Memorias,* debía haberse intitulado esta obrilla, escrita en culto y dispuesta en veinte capítulos cortos. El autor del *Nuevo Luciano*, hombre de claro y

La obra está dividida en nueve conversaciones, siendo interlocutores dos personas reales y verdaderas, el Dr. D. Luís de Mera, natural de Ambato, que defiende la causa de la razón y del buen gusto, y el poetastro D. Miguel Murillo, en cabeza del cual ha puesto el autor todas las corruptelas lite-

sagaz talento, pero imbuído en el espíritu revolucionario que soplaba en Francia, atacó en conjunto y por su base el sistema tradicional de educación, y en especial los métodos jesuíticos. Naturalmente, el *Nuevo Luciano* alborotó los ánimos quiteños, dividiéndolos en parcialidades. Blancardo respira la saña de que estaban poseídos los que se consideraban ofendidos y afrentados por el autor del *Nuevo Luciano*. En esta impugnación, gongórica al par que virulenta, hallamos algunos, aunque pocos, datos curiosos respecto de la obra y autor impugnados. El *Nuevo Luciano* circuló primero anónimo, y en la segunda publicación (no impresión) de aquella obra ms., el autor tomó los nombres fingidos de «Dr. D. Javier de Cía, Apéstegui y Perochena», no habiendo (añade su impugnador) «en la República Literaria ni en el distrito político de Quito, ningún hombre honrado que así se nombre» (cap. III). El *Nuevo Luciano* andaba en manos de todos: «¿Y acaso no se oyó también (dice Blancardo) que se había remitido á Lima, para que, añadido, volviera impreso? ¿Y acaso no hay quien diga que anda publicado por medio de la prensa, y que se le ha visto en los estudios de algunos amigos de la novedad?»

»No parece haberse confirmado la noticia de tal publicación que el anónimo impugnador creía realizada. Consta, sí, por una carta de Espejo, que éste remitió ó pensó remitir su obra á Madrid, para que se imprimiese bajo los auspicios del conde de Campomanes.

»Hacia el fin de su impugnación anuncia Blancardo una segunda parte, que, según creemos, no llegó á escribirse. El Dr. Espejo respondió á la primera en su opúsculo «La ciencia blancardina ó contestación á las Memorias de Moisés Blancardo».

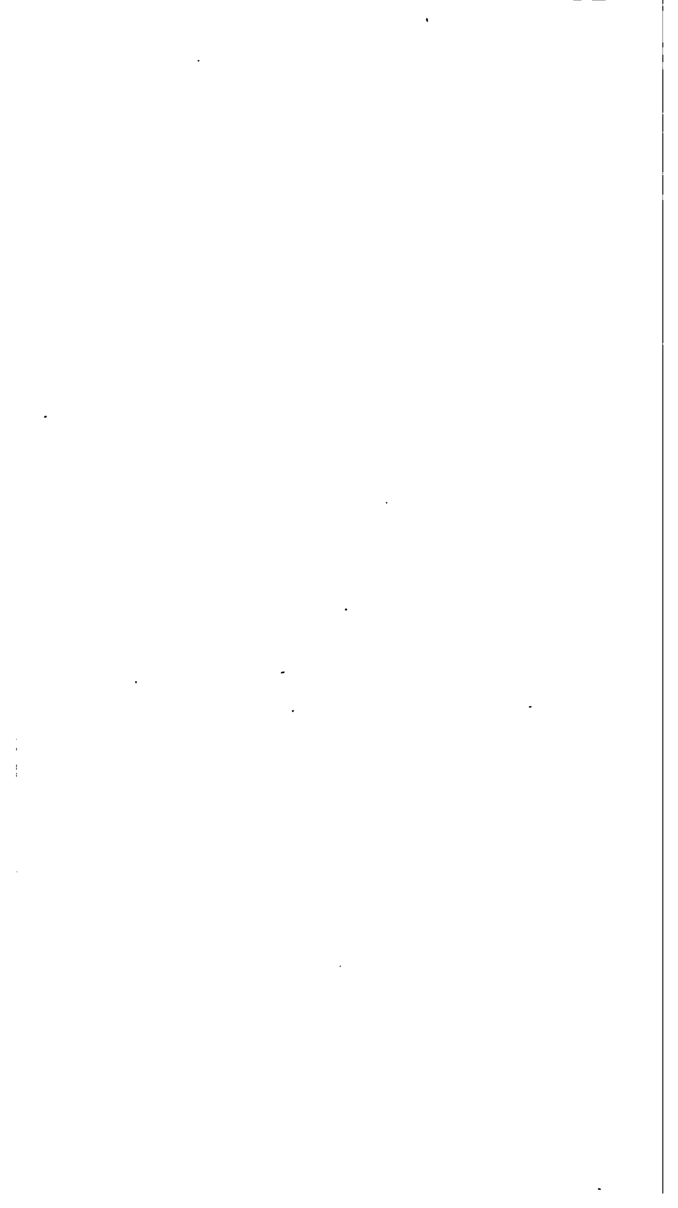
Debo al Sr. Caro copia esmeradísima de la conversación tercera del *Luciano* sobre la Retórica y la Poesía.

rarias. Sucesivamente se discurre sobre la Retórica y la Poesía, sobre el Criterio del Buen Gusto, sobre la Filosofía, sobre la Theología Escolástica, sobre un nuevo y reformado plan de estudios teológicos, sobre la Theología moral jesuítica y sobre la Oratoria christiana. Las conversaciones 3.ª, 4.ª y 9.ª pertenecen totalmente al asunto de nuestra obra; pero, fuera de la acritud de la sátira y de la originalidad que presta á la obra su procedencia americana, poco nuevo encontramos respecto á doctrina Todo procede de Muratori en sus *Reflexiones sobre el gusto*, del P. Bohours en las *Conversaciones de Aristo y Eugenio*, y especialmente del *Barbadinho*, con la misma mala voluntad de este último contra las escuelas de los Jesuítas, acrecentada y subida de punto. Del gusto de los de aquella provincia nos da extrañas noticias, suponiendo que imitaban y admiraban á Lucano con preferencia á cualquier otro poeta latino, y que no tenían en sus bibliotecas un Longino ni un Quintiliano. De aquí deduce que ignoraban verdaderamente el alma de la Oratoria y de la Poesía, «que consiste en la naturalidad, moderación y hermosura de imágenes vivas y afectos bien expresados», y que, por el contrario, preferían siempre lo brillante á lo sólido, lo metafórico á lo propio, lo hiperbólico á lo natural, siendo sus autores favoritos en el Parnaso castellano Villamediana y Bances Candamo, el portugués Antonio de Fonseca Soares (Fr. Antonio das Chagas) y un cierto D. Luís Verdejo, autor de un poema gongorino sobre el sacrificio de Ifige-

nia. La imitación de las acciones humanas es para el Dr. Espejo el constitutivo esencial de la poesía. Lo que asombra verdaderamente é indica cuán escaso era el sentido del arte en este reformador tan audaz, es que, á renglón seguido de tales principios, conceda la palma entre todos los poemas épicos españoles á la *Farsalia* de Jáuregui (que además de ser mera traducción, aunque parafrástica y valiente, es en el estilo tan obscura, inextricable y culterana como el mismo *Polifemo)* y á la *Lima Fundada* del Dr. Peralta Barnuevo, verdadero monstruo de erudición, pero hombre de ningunas dotes poéticas, y además conceptista furibundo, grande amigo de sentencias simétricas y de rebuscadas antítesis.

El *Nuevo Luciano*, cualquiera que sea su valor intrínseco, es la obra de crítica más antigua compuesta en la América de habla española. En tal concepto, y á título de curiosidad histórica, era imposible omitirla.







CAPÍTULO IV.

DE LA ESTÉTICA EN LOS TRATADISTAS DE LAS ARTES DEL DISEÑO, DURANTE EL SIGLO XVIII.—PALOMINO.—INTERIÁN DE AYALA.—MAYANS.—LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO: SUS PRIMEROS TRABAJOS: DISCURSOS Y POESÍAS LEÍDOS EN SUS JUNTAS SOLEMNES.—INFLUENCIA DE MENGS Y DE AZARA.—LA «ARCADIA PICTÓRICA».—VIAJES ARTÍSTICOS DE PONZ Y BOSARTE.—TRADUCCIONES Y TRATADOS ELEMENTALES DE ARQUITECTURA, ESCULTURA Y PINTURA.—JOVE-LLANOS Y CAPMANY CONSIDERADOS COMO CRÍTICOS DE BELLAS ARTES.—TRABAJOS DE LOS JESUÍTAS DESTERRADOS Á ITALIA: REQUENO Y LA PINTURA AL ENCAUSTO.—INVESTIGACIONES HISTÓRICAS DE LLAGUNO Y CEÁN BERMÚDEZ.



RANDE era el abatimiento y postración de nuestras artes al ascender al trono español Felipe V. Carreño y Claudio Coello se habían llevado al sepulcro las últimas gloriosas tradiciones de la pintura española, y puede decirse que el cuadro admirable de *la Santa Forma* había sido el testamento de la escuela nacional. Á darle el golpe definitivo vino de Nápoles en 1692 Lucas Jordán, con todos los prestigios de su pintura escenográfica, con su deplorable facilidad para asimilarse estilos ajenos, ó más bien para exagerarlos y calumniarlos, con su laxitud de conciencia artística y sórdido

anhelo de ganancia. El fuego, el arranque, la bizarra intemperancia y el barroquismo alegórico de sus inmensos frescos, semejantes á decoraciones teatrales, deslumbraron los ojos y avasallaron la voluntad de los artistas y de los Mecenas, haciendo por mucho tiempo imposible en España toda corrección en el dibujo, toda sobriedad en la composición.

No hablemos de la escultura clásica, que yacía definitivamente enterrada con el recuerdo de los Berruguetes y de los Becerras, ni siquiera de la escultura indígena, de la escultura en madera, cada vez más realista pero también más amanerada y más trivial, excepción hecha de algunas pocas y selectas obras de Pedro de Mena y de la Roldana, que conservaron, aunque decadente, la tradición de Montañés y de Cano.

La arquitectura había llegado á los últimos términos de la aberración y del delirio, y, lo que es peor, de un delirio frío, enojoso, pedantesco y sin gracia, no engendrador de nuevas formas, sino pervertidor y depravador de las antiguas, con intenciones alegóricas, con torpes conatos esculturales y literarios. La arquitectura *borrominesca*, difundida entre nosotros sin el ingenio y la gracia que á veces muestra en el Borromini por D. Sebastián de Herrera Barnuevo, por Francisco Rizi y por Josef Donoso, no da idea de las monstruosidades á que llegaron, dentro ya del siglo XVIII, sus discípulos y sucesores, los tres grandes heresiarcas D. Josef Churriguera, Narciso Tomé y D. Pedro de Ribera, en manos de

los cuales la arquitectura se redujo á una tramoya de teatro eternizada en piedra. ¿Quién olvida los términos en que la describió de mano maestra Jove-Llanos? «Cornisamentos curvos, oblicuos, interrumpidos y ondulantes; columnas ventrudas, tábidas, opiladas y raquíticas; obeliscos inversos, sustituídos á las pilastras; arcos sin cimiento, sin base, sin imposta, metidos por los arquitrabes, y levantados hasta los segundos cuerpos; metopas ingertas en los dinteles, y triglifos echados en las jambas de las puertas; pedestales enormes, sin proporción, sin división ni miembros, ó bien salvajes, sátiros y aun ángeles, condenados á hacer su oficio; por todas partes parras, y frutales y pájaros que se comen las uvas, y culebras que se emboscan en la maleza; por todas partes conchas y corales, cascadas y fuentecillas, lazos y moños, rizos y copetes, y bulla y zambra y despropósitos insufribles [1]». Dicen que Josef Donoso había consignado en un libro las reglas y procedimientos de semejante arquitectura. «Dejó escrito (nos cuenta Palomino) un libro excelente de cortes de cantería y otras curiosidades de arquitectura, y muy curiosos papeles de perspectiva, *rompimiento de ángulos y figuras fuera de la sección, que cierto era un tesoro, porque fué extremadísimo en estas cosas.*» Tesoro sería hoy, en verdad, para la historia, aunque dudamos mucho de que Donoso, con todo su revesado ingenio, hubiese llegado á reducir á sistema lo que en él y en sus amigos no

[1] Nota 14 al *Elogio de D. Ventura Rodríguez.*

parece haber obedecido á otras leyes que á las del capricho individual y la descarriada fantasía.

En tiempos tan infelices para la práctica del arte, apareció, sin embargo, una obra teórica de indisputable mérito y de utilidad suma, debida al ingenio de un pintor cordobés, tan docto como infeliz en su arte, pero tan ciega y fervorosamente enamorado de él, que bastó este amor á hacerle compensar con los aciertos de su pluma las desventajas de su pincel. Llamábase este simpático y desafortunado artista (que más de una vez había alternado, no obstante, con Claudio Coello y con Lucas Jordán) D. Antonio de Palomino y Velasco, y había nacido en Bujalance por los años de 1653. No sólo por su nacimiento, sino por su educación, por sus ideas y por su estilo, era un hombre del siglo XVII; pero hasta muy entrado el XVIII no publicó su *Museo Pictórico y Escala Optica* [1], ni su *Parnaso Español Pintoresco Lau-*

[1] Tomo I. Portada grabada por Rovira y dibujada por el autor.

«*El Museo Pictórico y Escala Óptica. Tomo I. Theórica de la Pintura, en que se describe su origen, essencia, especies y qualidades, con todos los demás accidentes que la enriquezen é ilustran. Y se prueban, con demonstraciones Mathemáticas y Filosóficas, sus más radicales fundamentos. Dedícale á la Cathólica, Sacra, Real Magestad de la Reyna Nuestra Señora D.ª Isabel Farnesio, Digníssima Esposa de nuestro Cathólico Monarca Don Felipe Quinto. Por mano del Excelentíssimo Señor Marqués de Santa Cruz, Mayordomo Mayor de su Magestad: su más humilde criado D. Antonio Palomino de Castro y Velasco. Con privilegio. En Madrid, por Lucas Antonio de Bedmar, impressor del Reyno, &. Año 1715.*»

Fol. 16 hs. prels. y 305 págs. de texto, + 9 de *Índice de los*

reado con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles, que le sirve de complemento, y que es la verdadera corona de su vida. Para que nadie se asombre de la relativa cultura literaria de Palomino, rara ya entre los artistas de la época en que floreció, conviene saber que en sus pri-

términos privativos del Arte de la Pintura y sus definiciones, según el orden Alphabético : con la Versión Latina en beneficio de los extranjeros, + 4 láminas de figuras geométricas, + 14 de *Indice de cosas notables.*

Los preliminares son : Dedicatoria de Palomino á la Reina.—Censura del P. Bartholomé Alcázar, de la C.ª de Jesús.—Censura de Fr. Juan Interián de Ayala, que dice, entre otras cosas : «Es la facultad oratoria muy parecida á la Facultad de la Pintura. Tienen ambas dilatados y no menores límites una que otra».—Privilegio del Rey.—*Amici in auctorem pingendi artis peritissimum* (elegía en dísticos).—Epigrama del Licenciado D. Joseph de Alcántara y Cea (en dísticos).—Soneto (culterano) de D. Francisco de Córdova.—Erratas.—Tassa.—Prólogo.

Tomo II. Portada grabada por Juan Palomino, sobrino del autor : las Artes haciendo la apoteosis de Luís I.

«El Museo Pictórico y Escala Óptica. Tomo segundo. Práctica de la Pintura, en que se trata de el modo de pintar á el olio, temple y fresco, con la resolución de todas las dudas que en su manipulación pueden ocurrir y de la perspectiva común, la de Techos, Angulos, Teatros y Monumentos de Perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la dirección y documentos para las Ideas ó Assumptos de las obras, de que se ponen algunos exemplares. Dedícale á la Cathólica, Sacra, Real Magestad de el Rey Nuestro Señor Don Luis Primero (que Dios guarde) por mano de el Excelentíssimo Señor Marqués de Villena, Digníssimo Mayordomo Mayor de su Magestad, su más humilde criado D. Antonio Palomino Velasco, Pintor de Cámara de su Magestad. Con Privilegio. En Madrid, por la viuda de Juan García Infanzón. Año de 1724.»

Fol. 14 hs. prels., + 498 págs. de texto, + 9 de *Índice de cosas notables*, + 13 láminas.

Dedicatoria al Rey.—Aprobación de Interián de Ayala.—

meros años había estudiado gramática, teología y jurisprudencia, llegando á recibir las órdenes menores, á pesar de lo cual una irresistible vocación le llevó, primero al taller de Valdés Leal, y después al de Juan de Alfaro. De su primera educación le quedaron siempre vestigios, y aun la misma Pintura quería enseñarla por método y

Licencia.—Aprobación de Fr. Manuel García de Lassarte, dominico.—Privilegio, fe de erratas y tassa.—Elogio de D. Theodoro Ardemans, arquitecto de las obras reales. —Romance endecasílabo de D. Antonio de Zamora, en loor de Palomino.—Décimas de D. Juan de la Rubia Montes.—Soneto del pintor gaditano D. Clemente de Torres.—Décimas del pintor D. Juan Delgado.—Prólogo al Lector.

Continúa la paginación de este tomo en el siguiente:

«*El Parnaso Español Pintoresco Laureado. Tomo tercero, con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles que con sus heroycas obras han ilustrado la Nación, y de aquellos otros extranjeros ilustres que han concurrido en estas provincias y las han enriquecido con sus eminentes obras.*»

De este tercer tomo, el más útil y estimado de la obra, se hizo en seguida una traducción inglesa (*The lives of Spanish painters, sculptors and architects, translated from Velasco.* Londres, 1739), y no tardaron mucho en aparecer dos compendios franceses (*Histoire abrégée des plus fameux peintres, sculpteurs et architectes espagnols,* París, 1749, y *Abrégé de la vie des plus fameux peintres....* París, 1762: el autor de este último D'Argenville). También procede casi exclusivamente de la obra de Palomino, y de la descripción del Escorial que hizo el P. Santos, la obra de Richard Cumberland, *Anecdotes of eminent painters in Spain....* London, 1782.

Hay otro opúsculo de Palomino, no inútil para comprender sus principios técnicos:

Explicación de la idea que ha discurrido y executado en la pintura del presbiterio de la iglesia parroquial de San Juan del Mercado de Valencia D. Antonio Palomino Velasco. Valencia, Francisco Mestre, 1700; 4.°, 10 hs. prels. y 56 págs.

estilo científicos. Él mismo nos declara que, habiendo visto los comentarios de Fr. Ignacio Dante, boloñés, á la *Perspectiva Práctica* de Vignola, conoció que *la inteligencia de la pintura dependía de las Mathemáticas*, y se puso á cursarlas, bajo la dirección del P. Jacobo Kresa, maestro de ellas en el Colegio Imperial, aplicándose luego á la lectura de los autores que tratan «demonstrativamente de la *profusión y proyección de los radios visuales y luminosos de la sección scenográfica*. Y hallé con evidencia (prosigue) que esta Facultad es indudablemente la Theórica de la Pintura, y que ésta es forzosamente demonstrativa en todos sus principios y radicales fundamentos, como lo son todas las Sciencias Mathemáticas...., que es lo Sublime de las Sciencias».

Esta alta estimación que Palomino tenía de su arte, le servía además para defenderle de la injusta detracción de los que le colocaban entre las Artes Mecánicas, ó tiraban á rebajarle por los asuntos torpes y licenciosos en que á veces suele emplearse. «El pintar tales imágenes (dice Palomino) es defecto que sólo se queda en el artífice sin trascender á los exquisitos primores del arte.»

Abundando, pues, en los mismos conceptos idealistas que hemos visto formulados por Miguel Ángel y por Francisco de Holanda, busca los *prenuncios* de la pintura en las obras divinas, ó más bien en la idea suprema de todas las cosas que Dios tiene en su mente: «Aquel pintor divino, cuya *Idea* fué dibuxo de sus obras, imprimió

en ellas alguna (aunque remota) semejanza de sus divinas perfecciones, y, lo que más es, en las espirituales substancias copió la imagen de su ser y naturaleza intelectual.... Es la pintura una imagen de lo visible, pues en élla se procura la semejanza de todo lo criado: obra cierto tan maravillosa como expresiva de la más alta naturaleza que es la intelectual.... y en ésta del primer Inteligente y artífice de las Imágenes, Dios.... Y por éso aquél concepto único interno del Entendimiento Divino, es la imagen primogénita que *ab aeterno* está *copiando* el Eterno Padre, figura de su Divina Substancia.... Descendiendo á las operaciones *ad extra*, la segunda imagen en quien expresó Dios su semejanza, es la Naturaleza Angélica.... La tercera imagen, donde el divino Artífice estampó su semejanza, es el Mundo...., y especialmente el *microcosmos* llamado hombre, cuya excelencia realza luego la Gracia, elevándole al Ser Sobrenatural.»

Entre todas las Artes, la Pintura tiene el privilegio de ser con singularidad *hija del divino aliento*. El entusiasmo religioso de Palomino, felizmente unido al entusiasmo por su arte, le dicta á veces frases elocuentes é inspiradas; v. gr.: cuando declara que «en el estado de Gloria, el Divino Pygmalión celebrará las bodas con la bella imagen que formó en nuestra naturaleza, animándola con nuevo inmortal aliento, dotándola y enriqueciéndola con una eternidad de Gloria».

Dios infundió en las almas una cierta oculta

luz ó virtud sobrenatural, á modo de semilla ó fermento de las artes, que, oculta en la oficina de nuestro entendimiento, está latiendo y como centelleando, para manifestarse á nuestra vista. Así nacieron las Artes, que son una especie de creación en cierto limitado modo, y una representación de la Divina Inteligencia.

La obra de Palomino se divide, como la historia de Herodoto, en nueve libros, consagrados á las Nueve Musas. Estos libros llevan los subtítulos de *El Aficionado*, *El Curioso*, *El Diligente*, *El Principiante*, *El Copiante*, *El Aprovechado*, *El Inventor*, *El Práctico*, *El Perfecto*. Á la falta de gusto que ya se revela en esta disposición conceptuosa y simétrica, corresponde la inundación de textos marginales y lugares comunes por todo el contexto de la obra.

Pero, salvos estos defectos de exposición, la doctrina, aunque poco nueva, es sólida y está expuesta con penetración y firmeza. Después de las consideraciones metafísicas arriba expuestas, entra á definir la Pintura, como *imagen de lo visible, delineada en superficie*. «Dícese imagen de lo visible, porque, no sólo representa las cosas naturales, sino también las artificiales.... Y aunque representa muchas cosas invisibles, como es Dios y los ángeles, por ser puros espíritus, esto lo hace *debaxo de la razón de visibles*, según nuestro modo de concebir y entender. Y le conviene la razón de imagen, por ser expressada *á imitación del prototypo* con diligencia, intención y cuidado del operante....; y no

sólo imita como quiera la forma y el bulto, sino también el color, los afectos y pasiones del ánimo y los demás accidentes que ocurren en todas las cosas visibles.... Y aunque concedamos ser la Pintura fingimiento, no por eso contradize á la verdad, pues, como dize el Doctor Angélico, *debaxo de las semejanças y figuras está latiendo la verdad figurada.*

»Materia y forma de la Pintura son el colorido y el dibuxo. El colorido es una cualidad especificativa de la vista, mediante la luz; un cierto temperamento de claro y obscuro, artificiosamente formado, con materia proporcionada á la representación de las cosas naturales. El dibuxo es la forma universal de lo corpóreo, delineada según á la vista se nos representa. El dibuxo se divide en intelectual y práctico. El intelectual es aquella *idea ó concepto mental* que forma el pintor de lo que previene executar. El práctico ó externo es aquella exterior delineación que nos manifiesta en determinada forma las cosas que se han de pintar. *De la suprema intelectiva fuente de la soberana idea increada, es porción derivada el dibuxo.*»

La estética de Palomino, como la de casi todos nuestros tratadistas de artes, es, por consiguiente, la estética idealista profesada y difundida por los pintores *eclécticos* italianos, y aceptada *teóricamente* entre nosotros, aun por las escuelas que menos pecaban de achaque de idealismo. Conciliar este sistema con el de la selección natural de las formas, era precisamente el toque del *eclec-*

ticismo, y Palomino lo ejecuta con el mismo criterio que Pacheco.

No le seguiremos en la exposición de las diversas especies de pintura «bordada, texida, embutida, encáustica, y colorida ó manchada, ya sea al temple, al fresco ó al ólio». Ni nos detendremos mucho en la *composición integral* de la pintura, cuyas partes son seis: «argumento, economía, acción, simetría, perspectiva, luz y gracia, ó buena manera», entendiéndose por *economía* lo que otros llaman composición de la obra. Notaremos de pasada una definición de la Gracia, análoga al *No sé qué* del P. Feijóo: «La Gracia es cierta especie de hermosura, deleytable, que no consiste precisamente en lo hermoso en razón de simetría.... sino en una cierta y oculta especie de belleza».

Las preocupaciones adversas á la ingenuidad y nobleza del arte de la Pintura estaban casi vencidas cuando Palomino escribía, é iban á recibir el golpe de muerte con la creación de la Academia de San Fernando. Ya una ley de las Cortes de Zaragoza de 1677 había declarado arte liberal el de los pintores. Pero así y todo, nuestro pintor cordobés se creyó obligado á dedicar una gran parte de su obra, todo el libro II, intitulado *Euterpe*, á la fatigosa tarea de probar, no sólo la *ingenuidad* de la pintura por derecho humano y divino, sino su carácter de *Sciencia demonstrativa en lo theórico y práctica en lo especulativo*, sin que pruebe nada en contrario el que no se enseñe en escuelas, puesto que se enseña la *Óp-*

tica que es su Theórica. Á esto se añaden, como propiedades accidentales de la Pintura, el ser virtuoso deleyte, el tener elocuencia y eficacia grandes para persuadir y *predicar*, el ser libro abierto, historia y escritura silenciosa, y, finalmente, la perspicacia mediante la cual los Pintores penetran los más ocultos primores de la Naturaleza, observando en cada una de sus obras lo más espacioso de su constitución y simetría.... depositándolo en el archivo de la Memoria, para aprovecharse de ello en la ocasión oportuna.... Los demás, aunque ven las cosas, no las miran, pues el ver sólo es acto material del sentido, pero el mirar es atención especial del entendimiento». Y aún no satisfecho el celo pictórico de Palomino con todos estos encarecimientos, invoca el testimonio del cielo en favor de la Pintura, tejiendo largo catálogo de milagrosas imágenes, y otro no menor de *prodigios de la naturaleza* en abono de su arte, tomando estos últimos de fuentes tan turbias como el *Jardín de Flores Curiosas* de Antonio de Torquemada, y el *Ente dilucidado* del P. Fuente-la-peña. La crítica histórica no era el fuerte del bueno y honrado Palomino, quien, entre otras cosas, creía muy sinceramente que se conservan retratos de la Cava bastante parecidos.

Lo que no se le puede negar es laboriosidad y diligencia grandes, las cuales están patentes en el catálogo de las obras que tuvo á la vista, y que muchas veces trasladó á la letra en la suya. Había leído, sin exceptuar ninguno, cuantos libros de

artes había en su tiempo : los tratados de Simetría de Alberto Durero, Daniel Bárbaro y Juan de Arphe; la Anatomía de Valverde, ilustrada con los dibujos de Gaspar Becerra; la Arquitectura y Perspectiva de Vignola, Andrea Pozzo y Samuel Moralvis; el poema *De arte graphica* de Du-Fresnoy; la erudita disquisición *De pictura veterum* de Francisco Junio, sin contar todos aquellos italianos y españoles, de quienes hemos dado razón al tratar de los siglos XVI y XVII [1]. Pero su predilecto parece haber sido Schefer, *De Arte Pingendi*, á quien literalmente traduce en muchos trozos de la parte técnica, que es sumamente detenida y minuciosa, como cuadraba al objeto práctico del libro, en el cual ciertamente no huelgan ni el compendio de anatomía, ni el de dibujo, ni los consejos sobre el modo de imprimir y aparejar los lienzos y sobre la preparación de los colores, aceites y secantes. Sólo en el libro VII, consagrado á Polymnia, volvemos á encontrar ideas generales de filosofía del arte, una especie de teoría de la invención. Por lo mismo que Palomino era muy inclinado á justificar todas las libertades y aun las licencias artísticas, inclusos los desbarros de Lucas Jordán, y ya había exhortado al principiante á desechar todo temor, «considerando que no fueron los antiguos de distinta especie que nosotros, y que podremos descubrir más tierra que ellos», trata de averiguar ahora «qué cosa

1 Cita un libro portugués que no conocemos: «en Portugués, que también es idioma español, aunque no castellano, escribió Fr. Felipe das Chagas».

sea inventar, y si todo lo que es inventado merece el título de original». Veamos con qué bizarría, idéntica á la de nuestros preceptistas literarios, defiende aquí los derechos del ingenio:

«Siendo el Arte de la Pintura, imitación de la Naturaleza, no és ni puede ser infinita en sus especies, individuos ni acciones ó posituras de ellos..., Mas no por éso avemos de omitirlas, que no es justo que por no tropezarme yo con éste ó el otro autor, que eligieron las mejores, haya de buscar yo las inútiles y menos gratas á el arte y á la vista.... El Arte es tan próvido en sus obras, que aunque la actitud en el todo sea la mesma que otra, siempre tiene diferencia, legítimamente inventada.... Conque no hemos de privarnos de elegir las mejores actitudes y contornos más gratos, porque los Antiguos los hayan desfrutado, antes bien éstos nos enseñaron á buscar lo mejor, como ellos lo hizieron, y así estamos obligados á imitarlos.»

Aun siendo ecléctico Palomino, parece dar mucha mayor importancia al concepto ó noción mental que á la imitación de la naturaleza externa. «Ha de ser, pues, el original justamente inventado de propio estudio, sin fraude ni rapiña de cosa alguna, sí sólo *estudiado después y consultado con el natural, y aun éste no copiado,* cuando no viene justamente adecuado al intento, sino adaptadoy acomodado al asunto, tomando lo que haze al caso, *y supliendo lo demás con la idea del propio caudál* ajustada al assumpto.» Es lo que Palomino llama «dibujo interno ó com-

posición mental, especie de cánon ó de norma, á la cual tendrá que recurrir continuamente el artista, para *purificar* su invención de todos defectos, en razón de dibujo, en razón de propriedad y en razón de decoro».

Pero esta tan marcada y en ocasiones tan intransigente afición idealista, no le lleva á proscribir el estudio del natural, en aras de una concepción fantástica y caprichosa, antes recomienda con mucho ahinco que «siempre que las carnes se puedan pintar por el natural», se haga, porque «como aquella es obra inmediata de un artífice infinitamente sabio, está siempre latiendo en ella en repetidos primores aquella infinita sabiduría, con que fué formada, y siempre tiene más y más que saber, que especular y que admirar» [1].

En la cuestión de las desnudeces, Palomino distingue con los moralistas el escándalo activo y el pasivo, el *per se* y el *per accidens*, esto es, el que puede resultar por flaqueza del contemplador de la obra de arte. Ni confunde tampoco lo desnudo con lo lascivo, porque «bien puede estar una figura desnuda y no estar deshonesta». Aconseja, sin embargo, con piadosa cautela, honestar el desnudo, especialmente en las mu-

[1] «No digo que se ha de omitir el estudio del natural (escribe en otra parte); pero en el práctico no ha de ser ya tanto que no se pueda dar paso sin él, pues la primera invención ó composición ha de ser de propio caudal, y después, para mayor perfección, estudiar algunas partes por el natural.» (Libro VIII, *El Práctico (Urania)*, cap. I.)

jeres, ya con el cabello, ya con algún cendal, si lo permite la historia, ya buscándole la actitud y contorno más modestos, ó ya encubriendo parte de la figura con otra que se le anteponga.

Palomino no define en parte alguna la belleza pictórica, pero trata de describirla por sus efectos, haciéndola consistir, ya en la armonía, graduación y casamiento de los colores, ya en la degradación insensible de la luz, ya en huir siempre «lo agrio y recortado» que endurece y hace desabrida la pintura, ya, finalmente (y este parece ser para él el grado más alto de excelencia técnica), en que «el golpe principal de la luz (en cuanto lo permitiere la calidad del asunto) esté en el centro de la historia con el mayor esplendor de hermosura de colores que le competa».

Como cualidad distinta de la belleza define la *suavidad*, que «no consiste en lo liso y terso de la pintura, sino en la unión y dulzura de las tintas sucesivamente colocadas con tal orden y consonancia, que de ellas resulte la morbidez y blandura de las carnes como en el natural, de suerte que parezca que si se tocan con el dedo, se han de hundir: no han de estar duras y tiessas como si fuessen de mármol ó de bronce». El modelo de esta cualidad es Velázquez, que «consiguió la morbidez y suavidad.... sin la pensión de lo lamido, terso y afectado, con gran pasta, libertad y magisterio».

Cuando sale Palomino de la esfera puramente técnica, es para confundir en términos resueltos la perfección con la hermosura, enseñando que

lo más perfecto es lo más hermoso: afirmación que, después de todo, se desprende lógicamente de sus principios idealistas, puesto que las cosas serán tanto más bellas, cuanto más se acerquen á aquel linaje de perfección que en la esfera ideal les compete.

Nadie lee hoy los dos primeros tomos de la obra de Palomino. Su interés verdadero está en el último, donde el autor recogió con loable diligencia, ya que no con mucha crítica ni mucha exactitud cronológica, gran número de memorias de nuestros artistas, y no pocas anécdotas de taller y de academia, que todavía estaban frescas en su tiempo, todo lo cual le ha valido de complacientes admiradores el dictado de *Vasari* español, que en verdad le viene demasiado ancho, puesto que ni en la gracia de estilo ni en la riqueza y abundancia de las noticias, ni en el fino tacto estético hay punto de comparación entre el biógrafo español y el italiano. Pero dejada aparte esta terrible comparación, no hay que negar á Palomino lo que de justicia le corresponde; es á saber: que las únicas biografías de nuestros artistas que corrieron impresas antes de Ponz y de Ceán Bermúdez fueron las suyas, y que, buenas ó malas, con sus juicios uniformes, con sus alabanzas exageradas, con sus rasgos de culteranismo y de mal gusto, contribuyeron más que otro libro alguno á difundir por Europa el nombre y la fama de Velázquez y Murillo, de Zurbarán y de Ribera. Es verdad que no en todo era original su trabajo. Ya en el siglo anterior, el cronista Lázaro Díaz del Valle había

traducido del *Vasari* las vidas de los pintores italianos que trabajaron en España, añadiendo de su cosecha las de algunos españoles que Palomino copió casi á la letra. Otro tanto hizo con la copiosa biografía de Velázquez, ordenada por su discípulo Juan de Alfaro, libro tan prolijo como impertinente, según expresión de Ceán, que también le explotó mucho, aunque tan mal le trata.

Casi simultáneamente con la voluminosa obra de Palomino, se imprimió en Madrid (1730) un libro singular y curioso, que solamente de soslayo pertenece á la ciencia estética, pero que no deja de tener alguna relación con ella, ni puede ser aquí pasado en silencio. Me refiero al *Pictor Christianus Eruditus*[1], ó tratado de los errores que suelen

[1] *Pictor Christianus Eruditus, sive de erroribus, qui passim admittuntur circa pingendas atque effingendas Sacras Imagines. Libri octo cum appendice. Opus Sacrae Scripturae atque Ecclesiasticae Historiae Studiosis non inutile. Authore R. P. M. Fr. Joanne Interián de Ayala, Sacri, Regii ac Militaris Ordinis Beatae Mariae de Mercede, Redemptionis Captivorum, Salmanticensis Academiae Doctore Theologo, atque ibidem Sanctae Theologiae cum Sacrarum Linguarum interpretatione professore jam pridem emerito. Matriti, ex Typographia Conventus praefatae Ordinis. Anno D. 1730.*

Fol. 11 hs. prels., + 415 págs.

Dedicatoria á la Virgen de las Mercedes.—Censura de Fray Joaquín de Muñatones.—Licencia del Ordinario.—Censura de Fr. Pedro Manso.—Licencia del Ordinario.—Censura de Don Juan Ferreras.—Licencia del Consejo de Castilla.—Erratas.—Tassa.—Índice de los ocho libros y del apéndice.—Prólogo del autor (de él resulta que la impresión de esta obra se debió al General de la Merced, Fr. Joseph Campuzano de la Vega).

Hay una traducción castellana:

«*El Pintor Christiano y Erudito, ó Tratado de los errores que*

cometerse en las imágenes sagradas, obra del eruditísimo teólogo de la Orden de la Merced fray Juan Interián de Ayala, oriundo de Canarias, pero nacido en Madrid, profesor de Hebreo en Salamanca, uno de los fundadores de la Academia Española, varón de inaudita memoria, de gran pericia en las lenguas sabias, y de una extraordinaria facilidad para la poesía latina en estilo de Marcial y de Catulo, como lo acredita el volumen de sus elegantes odas y epigramas (*Opúscula Poética*).

No era enteramente nuevo el asunto de la obra

suelen cometerse freqüentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas, dividido en ocho libros, con un apéndice. Obra útil para los que se dedican al estudio de la Sagrada Escritura y de la Historia Eclesiástica. Escrita en latin por el M. R. P. M. Fr. Juan Interián de Ayala, de la Sagrada y Militar Orden de Nuestra Señora de las Mercedes, Redención de Cautivos, Doctor Theólogo de la Universidad de Salamanca, Cathedrático Jubilado de Theología, Maestro de Sagradas Lenguas en dicha Universidad, y Predicador de S. M. Y traducida en castellano por D. Luis de Durán y Bastero, Presbítero, Doctor en Theología y en ambos Derechos, del Gremio y Claustro de la Pontificia y Real Universidad de Cervera, Examinador Sinodal del Obispado de Urgel, y Académico de la Real Academia de Cánones, Liturgia, Historia y Disciplina Eclesiástica de esta Corte.... Madrid, 1782. Por D. Joachim Ibarra, impressor de Cámara de S. M.»

Dos tomos 4.° : el primero de xx + 484 págs.; el segundo de VII + 534.

Dedicatoria del traductor al conde de Floridablanca. — Prólogo con noticias biográficas del autor. —Índice.

El P. Ayala dejó ms. una obra de Música; pero ignoramos dónde para. Se titulaba *Psaltes Egregius, sive de usu et abusu cantus ecclesiastici*, y tenía, como se ve, objeto análogo al del *Pictor Christianus Eruditus*. Su biógrafo la da por existente en el archivo del convento de la Merced de Madrid.

del P. Ayala. Francisco Pacheco le había tratado razonablemente en la última sección de su *Arte de la Pintura*, ayudado por amigos suyos Jesuítas. En Italia, el cardenal Gabriel Paleotto había traído en mientes un libro idéntico. Pero estos recuerdos en nada menoscaban la superioridad del libro del P. Interián sobre todos los de la misma materia, superioridad reconocida y autorizada nada menos que por Benedicto XIV en su obra magistral y clásica *De la beatificación y canonización de los Santos*, donde repetidas veces se lee, mencionado con singulares elogios, el nombre del Mercenario español, tan insigne en él conocimiento de los Sagrados Cánones, como en la exegesis de la Escritura, ó en el manejo de los grandes volúmenes de los Santos Padres.

Claro es que en el *Pintor Cristiano y Erudito* tenía que aparecer (por el objeto mismo de la obra, y á pesar del ingenio ameno y florido del autor, subordinado el criterio estético al criterio arqueológico, al criterio de la verdad histórica, y también, por otra parte, al criterio ético. Este último le hace condenar sin piedad todas aquellas *historias* que con nombre de imágenes sagradas pueden ser peligrosas á la vista ó inducir al mal á los incautos, y avivar el fuego de la concupiscencia [1], incluyendo en este número, no solamente las pinturas de cosas torpes y deshonestas, sino toda desnudez, exceptuando la de nuestros primeros padres en el estado de la inocencia,

[1] Llama *insolentes y provocativas* á las desnudeces de la capilla Sixtina.

siempre que la expresión no fuere lasciva, para evitar lo cual, podrán usarse oportunamente troncos y ramas de árbol. Todavía con más severidad reprende aquellas imágenes sagradas que pueden dar ocasión á los rudos de algún error teológico; v. gr.: las monstruosas representaciones de la Trinidad con tres narices, tres bocas, etc. Admite, no obstante, representaciones simbólicas de la Divinidad, prefiriendo la de un majestuoso y respetable viejo, ó bien la del triángulo con el *tetragrammaton* en el centro.

Proscritas de este modo las invenciones ridículas y extravagantes, y cuanto tenga sabor de ligereza ó de herejía, procede, con criterio arqueológico no menos estricto, á condenar los anacronismos en muebles, armas y vestidos, si bien hace algunas concesiones á la tradición piadosa, reconociendo que en las imágenes sagradas es lícito pintar algunas cosas que exciten la devoción, aunque no sean tomadas claramente de la Sagrada Escritura, y asimismo otras, que no tanto contienen algún pasaje de historia como aluden á alguna interpretación mística, porque al pintor, lo mismo que al poeta, bástale seguir lo verosímil. Á pesar de esta discreta tolerancia, todavía nuestro gusto, más amplio que el del siglo pasado, podrá notar en el P. Ayala muy escaso sentido de la poesía cristiana, tradicional é ingenua, en la cual, á su entender, se humaniza demasiado la persona de Cristo. Así le vemos, no sin algún enfado, reprobar las piadosas y tiernas representaciones del Niño Jesús con un cordero,

con un pájaro sujeto de un hilo, ó bien en juegos con el precursor Bautista; bellísimos idilios en que la inspiración de Murillo y de tantos otros artistas ha encontrado riquísimo venero de poesía familiar, doméstica y candorosa, sin dejar de ser eminentemente cristiana. Pero no por eso creamos al P. Ayala extraño á la purísima emoción de lo bello: bastaría á probar lo contrario la descripción de la persona de Cristo, tal como él la concibe y la propone á los pintores: «Cristo Nuestro Señor.... fué de figura agradable, bien parecida y verdaderamente hermosa, aunque no con aquel género de hermosura que indica flaqueza, halagos, delicadez y femenil lascivia, ni tampoco con hermosura de atleta ó gladiador, sino verdaderamente varonil y llena de respetable y augusto decoro.... con aquel género de hermosura que llama Cicerón dignidad varonil».

Al lado de los nombres de Palomino y de Interián de Ayala, bien merece colocarse, aunque sonó menos que ellos en España, el nombre del valenciano Vicente Victoria, á quien llamaron, con alguna hipérbole, «segundo Pablo de Céspedes», por haber juntado la erudición humanística y arqueológica con el cultivo feliz de las Bellas Artes. Residió la mayor parte de su vida en Italia, donde recibió lecciones del entonces famosísimo y hoy tan olvidado Carlos Maratta, y, siguiendo sus huellas, llegó á ser pintor de cámara del Gran Duque de Toscana Cosme III, puesto que el amor patrio le hizo abandonar por un canonicato de la iglesia de Xátiva. Admirador apasiona-

do de la antigua escuela romana, y especialmente de Rafael, cuyas obras maestras había copiado y aun grabado al agua fuerte, no púdo llevar con paciencia los cargos que á su ídolo se dirigían en el célebre libro del caballero Malvasía *La Felsina Pittrice*, dedicada exclusivamente á hacer el panegírico de la escuela boloñesa. Tal fué el origen de las siete cartas que Victoria compuso é hizo dar á la estampa en Roma en 1703, con el título de *Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice*, al que replicó con más virulencia que razón Juan Pedro Zanotti, pintor de Bolonia. Victoria, que murió en 1712 en uno de sus viajes á Roma, dejó inédita una *Historia Pictórica*, de cuyo paradero nada sabemos.

Si la protección oficial más ó menos discreta bastara en algún tiempo á regenerar las artes, que de suyo son tan libérrimas como el aliento divino que las inspira y que hace brotar flores donde él quiere y no donde á los hombres se les antoja, mucho hubiera podido esperarse de la largueza y del buen deseo con que los primeros Reyes de la Casa de Borbón atendieron al reparo y á la protección del arte y de los artistas, empeñándose, con el candor académico propio de aquel siglo, en construir cierta especie de suave y abrigado invernadero para la delicada planta del ideal. Nació el pensamiento en tiempo de Felipe V, á quien es justo referir, en bien y en mal, el principio de todas las reformas del siglo pasado. Nadie puede exigir de aquel monarca, por tantos conceptos benemérito, pero que en nada

fué un hombre superior, que manifestase en la época más triste de barroquismo y decadencia que las artes han atravesado, una cultura estética de tan buena ley como la de los Médicis ó los Gonzagas. Las predilecciones del nieto de Luís XIV estaban, y no podían menos de estar, por el arte teatral y aparatoso de los franceses de su tiempo, por el arte amanerado, enervante y pobremente ecléctico de los últimos italianos. Atestó, pues, sus palacios de retratos de Ranc y de Van Lóo, de frescos de Ventura Ligli, de cuadros de Vaccaro, de Mattei y de Carlos Maratta, de bambochadas de Hovasse, de enormes decoraciones de Lucas Jordán y de Solimena: trajo á su corte al Procaccini (Andrés): encargó grandes frescos de las batallas de Alejandro á Conca, al Trevisani, á Ferrando, á Costanzi, á Lemoine: hizo trabajar, en suma, galardonándolos con larga mano, á cuantos pintores tenían en Europa fama, bien ó mal adquirida, á todos menos al único y notabilísimo pintor español de entonces, el catalán Viladomat. Y mientras tanto que con todos estos oropeles de brillante y falso gusto daba mentido esplendor á sus regias estancias, dejaba olvidados y á riesgo de perderse los más preciosos tesoros de las antiguas escuelas italianas, españolas y flamencas, confusamente amontonados en la casa arzobispal de la calle del Sacramento, después del incendio del Alcázar de Madrid en 1734 [1]. Pero aunque todas las inclina-

[1] Vid. sobre estas cosas el erudito y ameno libro de D. Pedro de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colec-*

ciones de Felipe V le llevasen á proteger aquellos detestables amaneramientos conocidos con los nombres de estilo *spiritato francese* (por otro nombre *style mignon)* y estilo *smorfioso exagerato*, y contribuyese con su protección á darles carta de naturaleza en España, donde se mantuvieron con prestigio hasta el advenimiento de Mengs, alguna vez, y por un concurso de circunstancias felices, tuvo el mérito de traer á su reino verdaderas preciosidades artísticas, como la colección de mármoles antiguos que había pertenecido en Roma á la Reina Cristina de Suecia, si bien por de pronto, y aun en todo su reinado, ningún provecho pudo sacar de ellos la cultura nacional, puesto que permanecieron arrumbados en una oficina de Palacio conocida con el bárbaro nombre de *furriera del Rey*, hasta que la Reina viuda Isabel Farnesio, dotada de más discernimiento artístico que su marido, como lo muestra la selecta aunque pequeña colección de pinturas que llegó á reunir, les dió más decoroso empleo en algunas estancias del Palacio de San Ildefonso.

Á la época de Felipe V. pertenecen las primeras tentativas para organizar la enseñanza de las Bellas Artes, que hasta entonces se había adquirido entre nosotros por aprendizaje de taller. Ya en 1619 varios pintores, movidos, más que por otra consideración, por el natural deseo de dar impor-

ciones de cuadros de los Reyes de España, desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid.— (Barcelona, D. Cortezo, 1884.) Capítulos XII, XIII y XIV.

tancia social al arte que profesaban y estrechar los lazos de compañerismo entre sus miembros, habían presentado un memorial á Felipe III, solicitando el establecimiento de una Academia de Bellas Artes, y formulando los estatutos de ella. Repitióse la misma tentativa en tiempo de Felipe IV, y aun llegaron las Cortes del Reino á nombrar cuatro diputados que hiciesen las constituciones de la nueva fundación y allanasen las dificultades que desde luego se ofrecieron para su planteamiento; pero todo hubo de quedarse en la esfera de los buenos propósitos (según nos informa Vicente Carducho), «no por causa de la Pintura ni por la de sus favorecedores, sino por opiniones y dictámenes particulares de los mismos de la Facultad». Realmente, lo que menos necesitaban las artes españolas en el siglo de Velázquez y de Ribera era una Academia. Murillo intentó establecerla en Sevilla, con Herrera el Mozo, Valdés Leal y otros; pero, muerto el fundador, arrastró vida muy lánguida, hasta extinguirse obscuramente y sin gloria. Además, esta Academia, que sólo podía tener el carácter mixto de escuela práctica y de cofradía, ofrece un carácter totalmente distinto de lo que fueron las Academias *oficiales* en el siglo XVIII, siglo académico por excelencia entre todos los del mundo.

Aún no apagado el fuego de la guerra de sucesión, un escultor, D. Juan de Villanueva, y un miniaturista, D. Francisco Antonio Menéndez, asturianos uno y otro, proyectaron el establecimiento de una Academia Práctica de las Tres

Nobles Artes, á imitación de las que existían en París, Florencia y Roma. Menéndez imprimió en 1726 una larga y razonada exposición al Rey sobre este punto [1], y logró presidir, en 1.º de Setiembre de 1744, una junta preparatoria, pública y solemne, por lo cual algunos le consideran como verdadero fundador y primer director de la Academia de San Fernando, honra que debe compartir con el italiano Juan Domingo Olivieri, que llevaba el extraño título de *escultor de la Real Persona*, como si sólo emplease su cincel en reproducir la nada clásica ni escultural figura de Felipe V. Olivieri fué el que, ayudado eficazmente por el marqués de Villarías, ministro de Estado, hizo el reglamento definitivo de la Academia, arbitró los primeros recursos, obtuvo edificio (que fué por entonces la Casa Panadería), y estableció allí las primeras enseñanzas. Pero el proyecto no llegó á perfecta madurez hasta el pacífico reinado de Fernando VI, en que resueltamente tomó bajo su protección la Nueva Academia el ministro Carvajal y Lancáster, dándole el nombre que hoy lleva, y celebrando el solemne acto de la inauguración en 13 de Junio de 1752 [2]. El relato de esta sesión forma

1 *«Representación al Rey nuestro señor, poniendo en noticia de S. M. los beneficios que se siguen de erigir una Academia de las artes del diseño, pintura, escultura y arquitectura, á exemplo de las que se celebran en Roma, París, Florencia y otras grandes ciudades de Italia, Francia y Flandes, y lo que puede ser conveniente á su real servicio, á el lustre de esta insigne villa de Madrid y honra de la nación española.»*

2 Cuantas noticias pueden apetecerse sobre los orígenes de

el primer cuaderno de Actas de la Academia. Realzaron la fiesta una oración muy retórica del docto canonista D. Alphonso Clemente de Aróstegui, auditor de la Rota, y viceprotector de la Academia; un epigrama latino de autor anónimo, y unas octavas de Luzán, que, en su calidad de preceptista, no quiso desperdiciar aquella ocasión de extender á las artes del diseño el mismo dogmatismo que antes había impuesto á la literatura. El escultor D. Felipe de Castro presentó un bajo-relieve simbólico, conmemorativo de la fundación de la Academia, y varios alumnos dieron muestras casi improvisadas de su pericia. La Academia había adoptado por lema: *Non coronabitur nisi legitime certaverit* [1].

En 23 de Diciembre de 1753 se celebró, bajo

la Academia de San Fernando, se hallan reunidas en el apéndice al artículo *Olivieri* del Diccionario de Ceán Bermúdez, y en las *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*; obra de D. José Caveda (Madrid, Tello, 1867), la cual, á pesar de su modesto título, puede considerarse como un bosquejo muy estimable de la historia artística de España en el siglo XVIII. Vid. los capítulos I y II del tomo I.

[1] *Abertura solemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes, Pintura, Escultura y Architectura, con el nombre de San Fernando, fundada por el Rey Nuestro Señor. Celebróse el día 13 del mes de Junio de 1752, siendo su protector el Excmo. Sr. Don Joseph de Carvajal y Lancáster, Ministro de Estado, &. Quien dedica esta relación á S. M., que Dios guarde. En Madrid, en casa de Antonio Marín, año de 1752.*—En 4.°

Las octavas de Luzán se echan de menos en la colección (bastante incompleta) de sus versos, que forman parte del tomo primero de *Poetas Líricos del siglo XVIII.*

la presidencia de Carvajal y Lancáster (que llevaba título de *Protector)*, la primera distribución solemne de medallas de oro y de plata á los artistas premiados. La poesía festejó su triunfo con unas octavas robustas, aunque algo culteranas, del conde de Torre-palma [1], celebrando aquella arte, que conceptuosamente define

> «Alma del mundo que en potente anhelo
> Formas produce ó muda, y repetido
> De un lienzo opaco en el espejo inculto,
> Mágica finge el cuerpo sin el bulto.»

Allí se oyeron también epigramas latinos de don Juan de Iriarte, singular en tal género de composiciones: retóricas cláusulas del capellán de las Descalzas Reales, D. Tiburcio de Aguirre, en encarecimiento casi hiperbólico del «arte del dibuxo, más antiguo (según él), y más excelente que todas las artes». Y allí resonaron otra vez los graves acentos de Luzán, no menos didascálico y austero en sus odas que en su *Poética*.

> « La luz y sombras dieron
> Feliz principio y ser á la Pintura:
> Creció su gracia el vario colorido,
> Y el arte del escorzo y perspectiva.
> Sólo el tacto en la viva
> Imitación de objetos lo fingido
> Puede reconocer, y la estructura

---

[1] Hay reminiscencias directas del *Polifemo*. Dice Góngora:

> «Dioses hace á los ídolos el ruego.»
> ....

y el conde de Torre-palma llama á la Escultura:

> «Autora de los dioses que honra el ruego.»
> ....

Que artificiosas líneas compusieron.
Cuanto los ojos vieron,
Cuanto ideó la fantasía, fieles
Imitadores copian los pinceles,
Á un lienzo dando bulto, alma y acciones.
....
Y si le falta hablar, la vista duda
Cómo tal perfección puede ser muda.»

La sequedad y falta de número de los versos corría parejas con lo inameno y desubstanciado de las obras de arte que la Academia premiaba [1]. Los cuadernos de sus *Actas* son espejo fidelísimo de los cambios y vicisitudes del gusto literario en España durante el siglo XVIII, desde las desmayadas, prosaicas y rastreras *églogas* y *ficciones poéticas* de Montiano y Luyando y del P. Jerónimo de Benavente, hasta los portentos de Meléndez y de Gallego. Estas mudanzas literarias responden á otras correlativas en el arte pictórico, que en el primer período se llama Peña, González, Velázquez, Tapia, Preciado, González Ruíz ó Calleja, y en el segundo lleva el gran nombre de Goya.

De todo aquel primero enfadoso volumen de cumplimientos, dirigidos más bien al buen Rey que á las Artes, poco ó nada puede sacar en

1 *Relación de la distribución de los premios concedidos por el Rey N. S. y repartidos por la Real Academia de San Fernando á los discípulos de las Tres Nobles Artes...., en la Junta General celebrada en 23 de Diciembre de 1753.... En Madrid, en la oficina de D. Gabriel Ramírez.*—4.°

Portadas análogas (salva la diferencia de los años) llevan los cuadernos de premios de 1754, 55 y 56.

limpio la crítica estética [1], por más que merezcan cierta alabanza, bajo el aspecto de la forma, algunos versos latinos del P. Burriel, del marqués de Ureña y de D. Juan de Iriarte, que cantó en exámetros virgilianos el *Nuevo Mundo de las Artes descubierto por Fernando VI.*

Á pesar de este *descubrimiento*, los frutos de la Academia en sus primeros años no fueron muy copiosos. Ni el Arte ni los Artistas se improvisan con reales decretos ni con funciones de aparato, y, además, la organización de la Academia era radicalmente viciosa. Los artistas entraban en ella, pero en último lugar y como de limosna, más bien á título de profesores y de empleados que de verdaderos académicos: estosin exceptuar losmás célebres, como Giaquinto, Olivieri ó Sachetti. Los académicos propiamente dichos, los que se condecoraban con los resonantes títulos de *protectores*, *viceprotectores* y *consiliarios*, ni pintaban, ni esculpían, ni hacían planos arquitectónicos, ni sabían dibujar siquiera, salvas honrosas excepciones. La mayor parte eran meros

[1] En un discurso de Montiano se declara el Arte superior á la Naturaleza: «Las Aves, los Brutos, los Peces, los peñascosos montes, las llanuras amenas, los retirados valles, las varias flores, y, en fin, cuanto llena, desde el hombre hasta el insecto más desconocido, la máquina de los Orbes, *se ennoblece y mejora con la imitación....* ¡Gallardo triunfo de la Pintura, vencer en algún modo, con los esfuerzos del Arte, el alto saber de los mayores prodigios de la Naturaleza!» *(Distribución de premios de 1756*, pág. 24.) Las *Oraciones inaugurales* de Aróstegui, D. Tiburcio de Aguirre, D. Juan de Iriarte, etc., etc., son meros panegíricos de las Artes, sin ningún valor teórico.

aficionados ó coleccionistas, y algunos ni esto siquiera, sino encumbrados personajes, ministros de la Corona, Grandes de España, diplomáticos, caballerizos, consejeros, gentiles hombres, todos los cuales creían hacer gran favor á los artistas con admitirlos, aunque por breve espacio, á su compañía. Á Mengs, cuando vino á España, le llenó de asombro semejante organización, no vista en ninguna otra Academia del mundo. Y, sin embargo, el mero hecho de aparecer juntos en las listas los nombres de unos y otros, indicaba cuánto camino había hecho la emancipación intelectual desde aquellos tiempos en que se discutía gravemente si la Pintura era arte liberal ó mecánica, y si pasaba ó no pasaba á *materia transeunte*. Por el contrario, el artículo 34 de los Estatutos de la nueva Academia concedía título de nobleza á todos sus individuos que por otro concepto no le tuvieran. Aparte de esta obra civilizadora, aunque cumplida á medias y de mala manera, no puede decirse que la Academia de San Fernando tuviera el gobernalle de la crítica estética en tiempo de Fernando VI. El arte español propiamente dicho no existía ya, ó andaba relegado á obscuros monasterios é iglesias de segundo orden, donde todavía lanzaba algunos chispazos el espíritu castizo en los lienzos de Viladomat y de algún otro. Las grandes obras, así arquitectónicas como pictóricas, que el monarca pagaba y protegía, estaban entregadas totalmente á extranjeros. Insignes *fresquistas* venecianos y napolitanos, Amiconi, Tiépolo, Corrado, inun-

daban con sus fascinadoras alegorías, llenas de rumbo, tropel y boato, los techos y bóvedas de los regios palacios que levantaban Juvara, Sachetti, Carlier, Fraschina, Bonavia, Procaccini y Subisati: fábricas suntuosas y pesadas, de una corrección relativa, aunque no exentas de reminiscencias de barroquismo en los recortes y en el ornato, y quizá por esto menos antipáticas y desnudas que otras que vinieron después.

Todas estas cosas cambiaron de aspecto con la venida de Mengs, llamado de Nápoles por Carlos III en 1761. Conocemos ya la genialidad del pintor bohemio: su intolerante y pedagógico dogmatismo, sus aspiraciones idealistas y platónicas, su rigidez censoria, su adoración por las obras de la escultura griega, su concepto de la Belleza como noción intelectual de la perfección, ó como *naturaleza corregida según nuestras ideas.* Tanto sus condiciones de carácter rígido y austero, cuanto la claridad y el rigor de sus principios, predestinaban á Mengs para el papel de dictador estético. El mismo Winckelmann, que tan superior le era en ciencia de lo antiguo y en profundidad de pensamiento, sintió su influencia, y no menos Azara, que, rechazando sus teorías metafísicas, le seguía á ciegas en todos sus juicios sobre escuelas y sobre cuadros. Mengs desterró el brillante colorido de Tiépolo y la arrogante y briosa manera de Giaquinto, para sustituirlos con un pseudo-clasicismo, en que andan mezcladas la timidez servil del miniaturista y la abstracción ideológica del profesor de Metafísica. Los artistas

españoles se lanzaron ciegamente sobre sus huellas, ganando alguna corrección en el dibujo, pero matando en sí propios toda lozanía, toda personalidad y toda franqueza, míseramente ahogadas por aquel frío convencionalismo, del cual no acertó á libertarse el mismo D. Francisco Bayeu, el mayor nombre de nuestra pintura de aquel siglo, excepción hecha del nombre inmortal de Goya.

Azara, panegirista encarnizado de Mengs, después de apurar en honor suyo las hipérboles más escandalosas, después de llamar al cuadro del *Descendimiento* «la obra más singular que han visto los hombres», y á su autor otro Apeles en la gracia, otro Rafael en la expresión, otro Ticiano en el colorido, quiere condensar en una sola expresión el mayor encarecimiento, y exclama: «¡Mengs era filósofo, y pintaba para los filósofos!» ¡Raro modo de pintura y raro público para un cuadro! Y no es menos extraño lo que nos cuenta de que Mengs había penetrado de tal suerte las relaciones ocultas entre la Pintura y la Música, que para tratar un asunto campestre y pastoril usaba del modo *peonio:* si el asunto era bacanal, del *ditirámbico*, y siguiendo los mismos principios, pintaba el Descendimiento al modo *dórico*, y la Anunciación en un *género cromático alegre y gracioso*. La pedantería del Mecenas biógrafo corre parejas con la de su protegido y biografiado.

Prescindiendo de sus condiciones de ejecución, lo que á nuestro propósito importa dejar consignado es que Mengs pintaba siempre con *ideas*

literarias, y que lo que principalmente esterilizaba sus creaciones era el espíritu crítico. Por eso escribió tanto sobre su Arte. Conocemos ya sus *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura*. Los aforismos estéticos que allí sienta, los aplica luego con inflexible rigor á la crítica artística en otros escritos menores [1]. Condena y proscribe sin misericordia á todos los pintores que vivieron antes de Rafael, porque *no supieron lo que era gusto: sus obras son un verdadero caos*. En Rafael le agrada la expresión, la composición y el diseño, en el Correggio lo agradable de las formas y el claro-obscuro, en Tiziano «la apariencia de verdad que se halla en los colores». Entre los tres daba la palma al de Urbino, porque creía que «sus bellezas son bellezas de la Razón, no de los ojos», y le atribuía una porción de intenciones filosóficas. Pero aun el mismo Rafael estaba, á los ojos de Mengs, muy lejano de la perfección y de la Belleza, vinculadas tan sólo en las estatuas griegas, en el Laoconte y en el Torso de

[1] Los que coleccionó Azara son: *Pensamientos sobre los Grandes Pintores Rafael, Correggio, Tiziano y los Antiguos.*—*Carta á Monseñor Fabroni sobre el grupo de Niobe.*—*Carta á Mr. Esteban Falconet, escultor francés en Petersburgo* (en vindicación propia y de Winckelmann).—*Fragmento de un discurso sobre los medios de hacer florecer las Artes en España.*—*Carta á Don Antonio Ponz* (es una especie de tratado elemental de la Pintura y una crítica de los principales cuadros que había entonces en Palacio).—*Carta á un amigo sobre el principio, progresos y decadencia de las Artes del diseño.*—*Noticia de la Vida y obras de Antonio Allegri, llamado el Correggio.*—*Lecciones prácticas de Pintura* (son apuntes dictados á sus alumnos).—*Carta á un amigo sobre la constitución de una Academia de Bellas Artes.*

Belvedere, en el Apolo y en el Gladiador combatiente. Rafael (añade) *no conoció la Belleza ideal*[1], *ni el gran gusto: no supo servirse de las Estatuas antiguas, pues buscaba todo lo Bello en la Naturaleza, y se fiaba en su buen ingenio para hallarle.* La aberración estética no puede llegar á más: ¡estudiar la forma humana en los mármoles y no en el modelo vivo! *Rafael mudó y mejoró la Naturaleza en cuanto á la expresión; pero la dexó como la había hallado en cuanto á belleza.* De donde se infiere que, á los ojos de Mengs, Rafael era poco menos que un naturalista. Imagínese lo que serían los pintores de otras escuelas. Apenas tiene para ellos más que palabras de vilipendio. Los alemanes, incluso Alberto Durero, *nunca salieron del Barbarismo*. Los holandeses son *unos groseros imitadores de la Naturaleza*, y los flamencos poco menos. Rubens no *sabía lo que era harmonía, y hacía solamente montones de colores y de reflexos de un color sobre otro.* Los pintores sevillanos «no vieron ni estudiaron los exemplares de los antiguos Griegos, ni conocieron la Belleza, y así fueron imitadores puros del Natural, sin saber ni aun escoger lo

[1] Conviene advertir, para evitar confusiones, que Mengs usa la palabra *ideal* en dos sentidos diversos: uno el abstracto y filosófico *(belleza ideal)*, otro más técnico y concreto *(ideal de diseño, de claro-obscuro, de colorido, de composición*, y hasta *de ropajes)*. Este segundo ideal es como una determinación y concreción del primero. Así es que después de negar á Rafael el conocimiento de la *Belleza ideal*, le concede mucho *ideal* de composición y de expresión, y en el propio Tiziano reconoce un *ideal de colorido.*

bello de él». Lo que debían haber hecho, según Mengs, era reconocer y acatar la perpetua superioridad de los italianos y ponerse á la escuela de los Carracis. Á Velázquez le reconoce superior en la inteligencia de luces y de sombras, y en la perspectiva aérea, y encuentra, para elogiar el cuadro de *Las Hilanderas*, una expresión feliz, ó más bien única: «Parece que no tuvo parte la mano en la execución, sino que la pintó sola la voluntad».

Y aquí debe manifestarse, en descargo de todo lo expuesto, que hay en las obras escritas de Mengs mucho que aprender en materia de técnica, muchos juicios de pormenor inmejorables, rasgos de sincero y profundo entusiasmo por la belleza artística, un gran desembarazo en el manejo del vocabulario de taller, observaciones prácticas de un hombre curtido en su oficio y locamente enamorado de él. En ningún libro anterior podían encontrarse reunidas tales enseñanzas: de aquí que Mengs despreciase casi todo lo que andaba impreso sobre las artes. Aun las mismas biografías de Vasari, tan recomendables por la riqueza anecdótica, él las encontraba superficiales y pueriles, y rehizo á su manera la del Correggio, uno de los pocos maestros que él admiraba, suponiéndole maltratado por los escritores florentinos. En las indagaciones arqueológicas demostró siempre gran sagacidad, y (para no dar más que un ejemplo) jamás admitió, á pesar de su pasión por todo mármol antiguo, que el grupo de Niobe fuera el mismo de que

habla Plinio, sino solamente una mediana copia de él. Bien se necesitan todos estos aciertos y otros muchos más para perdonarle tanta blasfemia como ensarta contra ese «arte extravagante y ridículo, totalmente contrario á la Belleza y á la razón», ó sea contra la Arquitectura gótica.

Y lo peor es que Mengs fué escuchado como un oráculo: todo el mundo quemó lo que él quemaba, y adoró lo que el adoraba. Ni Arquitectura gótica, ni escultura cristiana, ni pintura italiana anterior á Rafael, ni el mismo arte de Miguel Ángel, ni la pintura alemana, ni el naturalismo holandés, ni el naturalismo español, encontraron gracia ante las iras censorias de los nuevos críticos, encaramados en las sillas curules de las Academias de Roma y de Madrid. Sólo Rafael, Correggio y Tiziano escaparon, como por milagro, de la universal ruína: sólo sus imágenes permanecieron enhiestas en el templo desnudo y solitario. Pero Mengs descollaba más alto aún: Mengs era el semidiós del Arte, y Azara y Milizia sus profetas. Estos profetas ahuecaron la voz todavía más que su ídolo, llegando á las mayores temeridades é insolencias. Por ejemplo: había dicho Mengs que Miguel Ángel vivió dominado siempre por una falsa idea de grandeza, de donde resultó el hacerse duro y pesado. Esto bastó para que Azara, hombre de ingenio tan culto y ameno, tan conocedor de la antigüedad y tan benemérito de ella; Azara, cuyo nombre va unido inseparablemente á los trabajos de Winckelmann, á las excavacio-

nes de Tibur, al hallazgo de la Venus del Esquilino, comprometiese para siempre la autoridad de su nombre, escribiendo en su *Comentario al Tratado de la Belleza* [1], que Miguel Ángel había sido un corruptor del gusto de su siglo : que en su larga vida no hizo obra alguna de Escultura ni de Pintura, ni tal vez de Arquitectura, con la mira de agradar ni de representar la Belleza que *no conoció*, sino únicamente para hacer alarde de su ciencia anatómica en el juego de los músculos y huesos, y en las actitudes más violentas : que creyendo tener un estilo grandioso, nunca pasó de uno *pequeño* y *ruin* : que el Juicio Final de la Sixtina es una composición *extravagante*, y el Moisés un *forzado de galera* más que un legislador inspirado. Pero en lo apasionado, en lo violento, en lo petulante, Azara queda muy por bajo del famoso italiano Francisco Milizia, el cual en su *Arte de ver en las bellas artes del diseño* (tantas veces traducido al castellano), equivocando como muchos otros la independencia de juicio con la paradoja y el desacato, é imaginándose emancipado de todo respeto humano, sencillamente porque trocaba una servidumbre por otra, jamás habla de Miguel Ángel sino para dirigirle los más groseros denuestos. La cabeza del Moisés le parece la de un Sátiro con cerdas de puerco-espín, su cuerpo el de un mastín horrible ; el Cristo de la Minerva un sayón cargado con la Cruz ; la Virgen de la *Pietà* tiene expresión y afectos de lavandera.

[1] Pág. 85 de la edición castellana.

¡Con esta leche se nutrían las generaciones artísticas á fines del siglo XVIII! Y, sin embargo, Azara y Milizia eran hombres de gusto á su modo, grandes conocedores, sensibles al encanto de ciertas bellezas, y hábiles para expresarlas con brillantez y fuego. Todo, ó casi todo lo que uno y otro escriben sobre las estatuas griegas, sobre el Hércules Farnesio, sobre el Torso de Belvedere, sobre la Niobe, sobre el Gladiador Capitolino y el Gladiador Borghese, sobre el Antinóo, el Apolo, la Venus Capitolina y el Laoconte, expresa una admiración sincera y no meramente arqueológica. Lo mismo Azara que Milizia profesan, además, ciertas doctrinas generales verdaderamente inmejorables: distinguen del agrado la belleza: condenan el falso sistema de la *ilusión* artística....; pero llegados á la crítica, no tienen ojos más que para una especie de bellezas. Azara pone á Velázquez y al Caravagio en el *Servum pecus,* en el grosero tropel de los imitadores de la Naturaleza. Milizia ni aun se digna nombrarlos.

La influencia de Mengs pesó con verdadero despotismo sobre nuestros tratadistas de pintura y de escultura en toda la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del XIX. Alguna excepción hay que hacer, sin embargo, y quizá sea la más notable el *Arte de Pintar*, compuesto por don Gregorio Mayans en 1776 [1], para que sirviera de

[1] Esta obrita ha permanecido inédita hasta nuestros días. —*Arte de pintar. Obra póstuma de D. Gregorio Mayans y Siscar, Bibliotecario de S. M..... Publícala un individuo de su*

texto en las clases de la Academia de San Carlos de Valencia, fundada á imitación de la de Madrid. Mayans no era pintor de profesión, ni siquiera aficionado y conocedor en el grado en que lo fueron Azara y Jove-Llanos, aunque sea cierto que llegó á reunir bastantes cuadros. Su *Arte de pintar* es obra de erudito, sacada mucho más de los libros que de la observación personal de las obras de arte; y á pesar de la fecha que lleva, está (como todas los obras de Mayans) dentro de la tradición española castiza, pudiendo considerarse en gran parte como un atinado compendio del Carducho, del Sigüenza, del Pacheco y del Palomino, acrecentados en la parte histórica con muchas noticias derivadas de incansable y curiosa lectura [1].

familia. (¿El conde de Trigona?) *Valencia, imp. de José Rius, 1854.* — 8.°, 188 páginas, sin contar cuatro hojas preliminares.

1 Mayans cita en este tratado algunos libros españoles de que no tengo otra noticia; por ejemplo, una disertación latina de Pedro Juan Núñez sobre los colores (ms.), y, lo que es más de notar, una obra del mismísimo Jusepe de Ribera, intitulada *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de Pintura,* los cuales ingenuamente confieso no haber visto, pero de cuya existencia no me permiten dudar las precisas indicaciones de Mayans, que los da por impresos, primero en Madrid y luego en Amsterdam, con adiciones de Jacobo Palma. Debe de ser la misma obra que Palomino cita como manuscrita con el título de *Escuela de principios de Pintura*, calificándola de «tan superior cosa, que la siguen, no sólo en Italia, sino en todas las provincias de Europa, como dogma infalible del arte». Pero yo recelo mucho que una y otra cosa no sean un tratado didáctico, sino meramente el cuaderno de aguas fuertes y dibujos de Ribera, publicado en París por Luis Fernández en 1650 con el

Define la Pintura lo mismo que sus modelos: «arte que enseña la manera de imitar las cosas que se ven, en cuanto son objeto de la vista, dando reglas para representarlas en una superficie llana, por medio del dibujo y del colorido». Esta representación puede ser de objeto verdadero (existente) ó de objeto ideal. Este ideal se forma por *selección*, y excede siempre mucho en la mente del artífice, á lo que luego viene á resultar en la ejecución de su obra. Por consiguiente, el ideal es un *todo imaginario que toma de la naturaleza el fundamento de cada una de sus partes,* y corrige en cierta manera los defectos de la naturaleza misma. Sin embargo, el último esfuerzo de la imitación consiste en *llegar á engañar la vista.* Bien se ve que al docto Mayans no le llamaba Dios por estos caminos.

Singular rumbo tomó para su obra elemental el pintor ecijano D. Francisco Preciado de la Vega, entre los Árcades de Roma Parrasio Thebano, discípulo de Sebastián Conca, y primer director de los pensionados que la Academia de San Fernando envió en 1758 á Roma, donde obtuvo crédito y aplauso de varón docto é inteligente en su arte, mereciendo ser elegido secreta-

título de *Livre de portraiture*, y reproducido después varias veces, según testimonio de Ceán Bermúdez.

También menciona el *Discurso del origen de la pintura y sus excelencias*, con que el cronista D. Josef Pellicer de Salas y Tobar encabezó el *Tratado de los errores que se cometen en las pinturas sagradas*, obra de D. Gregorio de Tapia y Salcedo, caballero de Santiago (citado por el mismo Pellicer, fol. 70 de la *Biblioteca* ó catálogo de sus innumerables obras).

rio y luego *Príncipe* (ó sea Director) de la célebre Academia de San Lucas. La *Arcadia Pictórica*, que tal es el título de la obra de Preciado, es un sueño, una *alegoría* ó *poema prosaico*, una ficción literaria, bastante ingeniosa y amena, cuyos modelos fueron sin duda la *República Literaria* de Saavedra Fajardo y la *República de los Jurisconsultos* del humanista napolitano Gennaro (Januarius), especie de novela jurídica muy celebrada por la pureza y gracia de su latinidad.

Tiene la *Arcadia Pictórica* la frialdad de todas las alegorías (cuando la intención satírica no las anima), empeñándose vanamente su autor en dar interés á las pálidas figuras del mancebo *Estudio*, del príncipe *Diseño*, del anciano *Premio* ó del monstruo *Pereza*, por medio de las cuales va exponiendo una doctrina sumamente elemental y para principiantes. Hace consistir la belleza en la *proporción armónica de las partes con el todo*; pero no desarrolla este vago concepto, ni tampoco el de *imitación de la bella naturaleza*, que asigna por fin del arte. Esta *bella naturaleza* es más bien la de los modelos que la naturaleza misma, puesto que, según la doctrina de nuestro árcade (eco servil de Mengs), «todas las Artes comenzaron imitando la Naturaleza, y se perfeccionaron luego con la buena elección, la cual solamente se halla en *el antiguo*, es decir, en las antiguas esculturas», «cuyas formas imprimen verdaderamente un carácter grande en el que las estudia, y ayudan á corregir los defectos de las formas humanas, y á enmendar los des-

cuidos de la Naturaleza». La fiel imitación del Natural, perfeccionada con las buenas formas del Antiguo, con buena proporción é inteligencia de la Anatomía, es, á juicio de Parrasio Thebano, el colmo de la perfección pictórica[1]. Los preceptos que da sobre el dibujo, sobre la proporción y simetría, sobre el estudio del natural desnudo (que consecuente con su sistema coloca después del estudio del antiguo), sobre los pliegues y ropajes, sobre la geometría, perspectiva y arquitectura, sobre la invención y composición, son sanos y de utilidad práctica, pero vulgares. No repetir una misma actitud, buscar el efecto total y armónico «semejante á un todo *político*», tanto en la parte de líneas cuanto en la de claro-obscuro, enlazando las partes de la composición de modo que parezca que las unas no podrían subsistir sin las otras; preferir la disposición piramidal en los grupos: éstas y otras tales son sus enseñanzas, extractadas por la mayor parte de Leonardo de Vinci, de los Diálogos de Dolce, del poema de Du-Fresnoy, de Mengs y del francés De Piles[2]. La crítica es severa y

[1] Págs. 58, 62, 64, 69 del libro intitulado:
«*Arcadia Pictórica en sueño, alegoría ó poema prosaico sobre la Teórica y Práctica de la Pintura, escrita por Parrasio Thebano, Pastor Árcade de Roma, dividida en dos partes: la primera que trata de lo que pertenece al dibuxo, y la segunda del colorido. Madrid, por D. Antonio de Sancha. Año de 1789.*»—4.°, 323 páginas y 6 hs. prels.

[2] Confiesa haber tomado de este último toda la doctrina acerca del paisaje, y, además, la descripción ó idea del Pintor Perfecto, y el tratado de la utilidad de las estampas.

estrictamente clásica, pero no tan intolerante como la de Mengs, puesto que hace grandes concesiones á la pintura flamenca (aun á la que llama de *asuntos baxos y poco nobles)*, y más todavía á la pintura española. «Es cierto (dice) que los nuestros fueron imitadores de la Naturaleza, pero lo hicieron con una manera pura y ajustada á la verdad, y con un estilo de bellísimo gusto, sin afectación ni extravagancia en la composición ni en el colorido.»

Por este tiempo se hizo una singular tentativa para restaurar los procedimientos de la pintura de griegos y romanos. El asombroso descubrimiento de aquellas ciudades de la Campania sepultadas por la lava y la ceniza del Vesubio en el primer siglo de nuestra era, había derramado inesperada luz sobre una de las regiones más tenebrosas y abandonadas de la arqueología clásica, sobre la historia del arte pictórica, reducida hasta entonces á los grutescos de las termas de Tito, á las indicaciones no muy seguras de Plinio, y á lo que sobre ellas habían conjeturado ó más bien fantaseado eruditos como nuestro don *Felipe* de Guevara, el P. Hardouin, Francisco Junio, y el conde de Caylus; pero descubiertas *ya y* conocidas obras genuínas de la pintura antigua (siquiera pertenezcan á las épocas de decadencia), surgió en la mente de uno de los Jesuítas españoles desterrados á Italia, primero, el propósito de escribir la historia de ese arte, cotejando los monumentos con las noticias de los clásicos; segundo, el de indagar la verdadera re-

ceta de aquella pintura *encáustica*, buscada hasta entonces en balde á la obscura luz de un pasaje de Plinio: *resolutis igni ceris, penicillo utendi*. El P. Vicente Requeno y Vives, natural de Calatorao en el reino de Aragón, hombre de ingenio agudo é inventivo, como lo patentizan otros trabajos suyos sobre la Música y la Pantomima de los antiguos, tomó sobre sus hombros esta empresa, y en cierto modo la dió cumplida realización con sus célebres *Ensayos sobre la restauración del arte antiguo de los Pintores Griegos y Romanos*, publicados por primera vez en 1784 [1]. La parte histórica de este libro parece hoy anticuada, después de los trabajos de Grund, John, Wiegmann, Hermann, Letronne, Schöler y los más recientes de Donner, Gebhardt, Urlichs, Woermann, Cros y Henry; pero en su tiempo el libro de Requeno fué considerado como un excelente suplemento al Winckelmann. Para nosotros lo más curioso que hay en él son, sin duda, los ensayos prácticos de pintura encáustica que Requeno hizo con ejemplar constancia, y que luego repitieron algunos amigos suyos, especialmente el presbítero D. Pedro García de la Huerta, el cual contribuyó más

[1] *Saggi sul ristabilimento dell' antica arte de' Greci è de' Romani Pittori: in Venetia, por Juan Gatti, 1784.*—8.° mayor, 215 págs.

Hay una segunda edición (muy aumentada) de Parma, Imprenta Real, 1781: 2 tomos 8.° mayor, el 1.° de 404 págs., sin contar 41 de prefación, y el 2.° de 16 de prefación y 319 de texto. Requeno había empezado á traducir su obra al castellano para la Sociedad Económica de Zaragoza.

que otro alguno á popularizar en España el descubrimiento [1], si bien con bastantes modificaciones.

Persuadido el P. Requeno de que el uso del aceite perjudica tanto á la duración como á la limpieza de los cuadros, dióse á cavilar sobre el

1 Vid. el libro intitulado *Comentarios de la pintura encáustica, por D. Pedro García de la Huerta, presbítero, socio de varias Academias. De orden superior. En Madrid, en la Imprenta Real. Año de 1795.*

También Preciado, al final de su *Arcadia Pictórica*, expone el descubrimiento del P. Requeno.

García de la Huerta encabeza sus comentarios con una *Noción General de la Pintura*, escrita en sentido completamente idealista. La define *Arte de representar á la vista las «interiores ideas» por medio de los colores*. La novedad y la sorpresa son para él las fuentes de lo bello : su objeto final *instruir la vista deleitando, para traernos luego algún bien del orden moral*. Ideas todas de Mengs y de Milizia, que quería *consagrar el encanto de las gracias á la verdad y á la virtud*. Pero García de la Huerta va más allá : quiere *pintar el ánimo, pintar la filosofía moral*, y truena con devoto celo contra la desnudez de la antigua estatuaria : *No el hombre salvaje, sino el hombre vestido,* exclama.

García de la Huerta nos da razón de otro escrito suyo, que no llegó á publicarse : «Examen de la opinión del Sr. D. Felipe de Guevara sobre el pretendido uso del óleo en las pinturas griegas y romanas».

La invención de Requeno hizo mucho ruído en Italia, saliendo á impugnarle, entre otros escritores, el químico veronés Lorgna, el conde Luís Torri y el Sr. Vicente Bozza, pretendiendo todos que el nitro que Plinio describe como ingrediente de la cera púnica no era el nitro de los antiguos, sino el *natron*, un álcali, base de la sal marina, de donde inferían que Plinio enseñaba, no á blanquear la cera, sino á fabricar un jabón de cera. Requeno procura responderles en la segunda edición de su obra.

famoso capítulo XI del libro XXXV de Plinio, donde se habla de tres procedimientos encáusticos diversos, uno con ceras coloridas, calientes, simplemente aplicadas á la superficie de las tablas ó paredes por medio de espátulas ó punzones, otro en marfil por medio del *caestro* (que Harduino define *stylo ferreo igne candefacto)*, lo cual daba por resultado, según Requeno, una especie de miniatura, y, según García de la Huerta, una especie de grabado, y, finalmente, otro tercero, hasta entonces no entendido, en que entraban como ingrediente principal las ceras quemadas, y como instrumento el pincel. De este tercer género de pinturas dice Plinio que resistía al sol, á la mar y los vientos. Este último método es el que se propuso restaurar el Abate Requeno, persuadido de que obtendría con él ventajas de limpieza y economía, colorido más fresco, duración mayor y facilidad para limpiar los cuadros. Sería largo, y de todo punto inútil al propósito de esta obra, el detalle de las experiencias del P. Requeno, que sólo por curiosidad se citan aquí. Comenzaba por disolver en agua dos onzas de goma arábiga y dos de cera púnica muy blanca, recociéndolo todo tres ó cuatro veces. Esta agua, después de enfriada, le servía para moler los colores con pasta de almáciga y cera, y para empastar cuando pintaba. Hacía las pastas mezclando dos partes de cera púnica y cinco de almáciga purgada. Con el agua de cera y goma molía los colores sobre el pórfido, y los conservaba en vasos pequeños, llenos de la misma

agua. Para las operaciones del colorido empleaba los métodos ordinarios, evitando las veladuras demasiado ligeras, que dicen muy mal con el encausto. Acabada la pintura, la cubría de cera desleída, y después la *quemaba* de arriba abajo, procurando que una parte de la cera quedase unida con la almáciga de la pintura, otra parte se pegase á la superficie del cuadro, y lo restante se desprendiese goteando. No contento con esta invención, acometió el P. Requeno otra no menos rara, quiero decir, la restauración de aquella especie de pintura al temple que Plinio atribuye á Ludio Romano.

Fuera de estos trabajos, que más bien pertenecen á la historia de las invenciones industriales que á la de las Bellas Artes, poco ó nada se escribió de Pintura en España. La manía de los poemas didácticos, plaga de la literatura de aquel siglo, abortó dos concernientes á nuestro asunto, á cual más infelices: *La Pintura* de don Diego Antonio Rejón de Silva (1786), y las *Excelencias del pincel y del buril* del grabador don Juan Moreno de Tejada (1804). Á entrambos les sirvió de modelo el prosaico poema de *La Música* de Iriarte, y uno y otro consiguieron emular y vencer su prosaismo. Ni Rejón de Silva ni Moreno de Tejada escriben para mostrar en forma poética la *hermosura de la verdad*, única consideración que legitima la gran poesía didáctica, la de los Empédocles y los Lucrecios. No sienten su alma conmovida por el espectáculo de las obras maestras del arte, ni tratan de comunicar

á los demás esta impresión y este entusiasmo, como Pablo de Céspedes, cuyos mejores trozos son verdaderos arranques líricos. Y para colmo de desdicha, carecen hasta de aquel arte de dicción, que en poetas menores, en poetas enteramente descriptivos, como Delille y algunos latinistas de la Compañía de Jesús, consigue expresar de un modo poético las circunstancias prosaicas: mérito que hace agradable la lectura de los poemas latinos de Du Fresnoy y del abate de Marsy sobre la Pintura, y de la imitación francesa que del último hizo Lemierre. Ni el poema de Rejón de Silva ni siquiera el de Moreno de Tejada (que es menos malo) tienen de poéticos más que el estar escritos en verso, quiero decir, en una silva rastrera y desaliñada. Quitados los consonantes y la medida, resultarían dos buenos tratados elementales.

D. Diego Antonio Rejón de Silva era un caballero murciano, maestrante de Granada, oficial de la Secretaría de Estado, consiliario de la Academia de San Fernando, y hombre muy honestamente ocupado en los nobles ejercicios de la pintura y de la poesía. Más que con su poema, contribuyó á la cultura estética de sus compatriotas, traduciendo en lengua castellana los dos famosos tratados de Leonardo de Vinci y de León Bautista Alberti sobre la Pintura, y formando un *Diccionario de bellas artes* algo pobre, pero que tiene el mérito de llevar autorizada cada palabra con citas de nuestros antiguos tratadistas [1].

[1] *El Tratado de la Pintura, por Leonardo de Vinci, y los*

El *Poema de la Pintura* consta de tres cantos ó *Silvas:* el primero trata del dibujo, el segundo de la composición, el tercero del colorido. «Lo único bueno que tiene la obra (dice modestamente pero con verdad el autor) es que lo esencial de ella no es mío, sino tomado ó extractado de los escritos de Leonardo de Vinci, León Bautista Alberti, Carducho, Francisco Pacheco, Palomino y Mengs.» Omite su principal fuente, que han sido los poemas del abate de Marsy y de Lemierre. El plan es el mismo, y hay pasajes literalmente traducidos. Comienza Lemierre su poema

«Je chante l'art heureux dont le puissant génie
Redonne à l'univers une nouvelle vie,

---

tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti, traducidos é ilustrados con algunas notas por D. Diego Antonio Rejón de Silva..... De orden superior. En Madrid, en la Imprenta Real, 1784.—4.°—Reimpreso en Madrid, 1827, también en la Imprenta Real.

En la versión de Leonardo (ó, más bien, del tratado que entonces corría como de Leonardo, puesto que los verdaderos manuscritos de éste no han sido conocidos hasta nuestros días) añadió Rejón de Silva algunas notas de *anatomía,* sacadas de los tratados de Sabatier (1775) y de Lieutaud (1776). Los dibujos que lleva el texto son de D. Joseph Castillo. Sirve de preliminar la vida de Leonardo de Vinci, escrita por Rafael du Fresne.

—*Diccionario de las Nobles Artes, para instrucción de los aficionados y uso de los Profesores. Contiene todos los términos y frases facultativas de la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado, y los de la Albañilería ó construcción, Carpintería, etc., con sus respectivas autoridades, sacadas de Autores Españoles, según el método del Diccionario de la Lengua Castellana compuesto por la Real Academia Española. Segovia, 1788, por don Antonio Espinosa.*

D. Francisco Martínez (de Pamplona) publicó un Diccionario de Bellas Artes análogo al de Rejón de Silva. No le he visto.

Qui, par l'accord charmant des couleurs et des traits,
Imite et fait saillir les formes des objets.»

. . . .

y dice Rejón de Silva [1] :

«Las bellezas y efectos prodigiosos
De aquel arte feliz, que sombra obscura
Hermanando y colores luminosos,
Todo cuerpo visible nos figura,
Con mal templada lira
Hoy á cantar mi ronca voz aspira.»

Esta *ronquera* no abandona al poeta en todo el curso de su obra, cuya única dote característica es cierta facilidad abandonada. El pasaje más poético que á duras penas puede hallarse es la descripción de las estatuas antiguas, y así y todo, ¡cuán lejos nos parece del sublime fuego con que Meléndez las cantó en la *Oda á las Artes!* Oigamos á Rejón de Silva, dirigiéndose á un joven pintor:

«Del rostro de las Niobes aprenda
Aquella morbidez, aquella gracia:
Del fuerte Gladiador, que en la contienda
Halló, en vez de la palma, la desgracia,
La tendida figura
Dará regla segura
De noble proporción, sencilla y bella.

---

1 *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos, por D. Diego Antonio Rejón de Silva, del Consejo de S. M., su Secretario, Oficial de la primera Secretaría de Estado y del Despacho, de la Real Academia de las Artes.... Con licencia. En Segovia, por D. Antonio Espinosa de los Monteros. Año de 1786.*—8.°—135 páginas, sin contar 6 hs. prels.

Lleva tres lindas viñetas de Ximeno, grabadas por Vázquez.

De cuerpo delicado, ágil y fino,
Semejante al de cándida doncella,
El hermoso Apolino
Le propone la imagen deleytable:
Aquel Fauno que afable
Hace á un niño caricias, da la idea
De un anciano robusto en quien campea
El vigor de la edad madura y fuerte.
....
El grupo de Laoconte, en quien se advierte
El dolor inhumano
De un Padre, al ver con repentino insulto
La muerte de sus hijos y su muerte
Por la furia infernal de unos dragones,
No en una, en repetidas ocasiones,
Sea estudio del joven aplicado:
La robustez de un Héroe, su pujanza,
La hallará con perfecta semejanza
Del Hércules Farnesio en el traslado:
Y, en fin, para aprender la gallardía
De un joven, y su altiva bizarría,
La gracia, la soltura y esbelteza,
La proporción hidalga y la belleza,
Dibuje con solícito cuidado
Al Pitio Apolo con la sierpe al lado.»

Baste con lo copiado (y repito que es lo menos infeliz) para comprender qué cosa sea este poema, tan profanamente comparado por algunos con el de Céspedes. Las notas en prosa son útiles y eruditas, especialmente una en que hace la vindicación de los pintores españoles, usando en son de elogio el nombre de *naturalistas,* y otra (traducida de Watelet) sobre las pasiones y afectos del alma y su expresión por la pintura.

Moreno de Tejada era un versificador más robusto que Rejón de Silva. Hay en sus *Excelencias del pincel y del buril* más fuego, más movimiento, más instinto descriptivo, menos servidumbre á la materia didáctica, más poesía de estilo [1]. Es más lírico y menos *docente* que Rejón de Silva:

«¡Qué bien figura el agua transparente
Con su risueña y desigual corriente,
Líquida en Mayo, y en Diciembre helada,
En remanso tal vez, tal despeñada;
Ora lento, ora raudo su torrente,
Ya en constante peñasco detenida,
Explicando en la espuma la tardanza
Del fin de su combate y su venganza:
Ya entre espadaña y juncos escondida,
Selva, aunque humilde, grata,
Que de su centro nace....
. . . .
Pálido el campo en la estación segunda,
En el ardiente Estío,
El Arte expresa con verdad profunda:
Exhausto el arroyuelo, pobre el río,
La flor marchita, el árbol desmayado,
Triste la selva, sin verdor el prado.
. . . .
Pinta el ave buscando el alimento
Que á sus ojos hurtó nevoso el viento:

---

1 *Excelencias del pincel y del buril, que en cuatro silvas cantaba D. Juan Moreno de Tejada, Grabador de Cámara de S. M. y Académico de Mérito de la Real de San Fernando y de la de San Carlos de México. Madrid, en la imp. de Sancha. Año de 1804.*—8.°—XII + 174 págs. Lleva dos grabados de Alvarez y Orejón, discípulos del autor. En el prólogo promete un poema didascálico sobre el arte del grabado.

Concede al cuadro eqüestres cazadores
Con lebreles, sabuesos y ventores;
. . . .
Arroyuelos diseña aprisionados
En cadenas y grillos argentados,
Y el flúido que busca en la corriente
Su libertad innata,
Dexando el ser de liquidada plata,
Queda, al rigor del cierzo, consistente.»

Moreno de Tejada sigue la doctrina estética de Arteaga, y habla, como él, de la *belleza ideal*, reduciéndola á una *extracción de formas elegibles*.

El último canto, y el más curioso del poema, versa sobre la *pintura monocromática*, ó más bien sobre el grabado, arte en que Moreno de Tejada sobresalía, y arte que entre todos fué la gloria del siglo XVIII y de la Academia de San Fernando. Palomino y Flipart le resucitaron después de largo silencio y olvido; enalteciéronle Carmona, de buril tan franco y tan resuelto en sus primeras obras, tan atildado y minucioso en las últimas; Selma, tan limpio y correcto en el dibujo; Ameller, Muntaner, Enguídanos, Paret, Esteve y otros ciento, y, finalmente, le elevó á las últimas cumbres del arte aquel poderoso aguafuertista, de cuyas planchas brotó la sátira animada de la sociedad de su tiempo. ¡Con qué gozo se ve á la personalidad aislada y vigorosa de Goya romper la pesada monotonía de aquel período académico, que sin los destellos de su irregular y caprichoso genio, sería una página en blanco en la historia de la pintura española! Ni un gran pintor religioso,

ni un gran pintor de retratos, ni un gran pintor de historia, ni un gran pintor de *género*. Parecía agotado totalmente el aliento creador de la raza. Los premios académicos, la protección oficial y áulica, los viajes artísticos, las pensiones á Roma, no bastaban á producir más que obscuras medianías, cuyos nombres se registran con enfado en el *Diccionario* de Ceán Bermúdez. Pero vino Goya con su manera desgarrada y brutal, con sus ferocidades de color, con su intensa y tremenda ironía, con su incorrección sistemática, con su sátira cínica y salvaje, con aquella mezcla sólo á él concedida de realismo vulgar y fantasía calenturienta, y él solo, sin discípulos ni secuaces, rebelde á todo yugo é imposición doctrinal, insurrecto contumaz contra todo clasicismo y aun contra toda saludable disciplina de la forma; manchando la tabla aprisa, ya con la brocha, ya con la esponja, ya con los mismos dedos, ó llevando á sus aguas fuertes todos los terrores y pesadillas de la noche, fué á un tiempo el último retoño del genio nacional, y la encarnación arrogante del espíritu revolucionario.

Pero en torno de Goya el amaneramiento de academia seguía triunfante su curso. Al falso clasicismo de Mengs comenzaba á sustituir el falso clasicismo de David: á la ideología abstracta, la seca y violenta imitación de las actitudes escultrales; al arte palaciego, el arte con pretensiones de severidad espartana; á la miniatura, el bajo relieve; á lo pomposo, lo desnudo; á la tragedia francesa, la tragedia áspera, intratable y

glacial de Alfieri; á las apoteosis de Alejandro ó de Trajano, el lienzo de los Horacios ó el de la muerte de Sócrates. De este arte caracterizado por cierta rígida y falsa grandeza fueron introductores en España Madrazo (D. José), Aparicio, Rivera (D. Juan Antonio), hombres estimables todos (abstracción hecha de su escuela), y algunos de los cuales, cambiando después de rumbo ó dando más amplitud á su criterio estético, influyeron de una manera distinta y mucho más meritoria en el renacimiento moderno del arte español.

La escultura clásica, que en las sociedades modernas no puede ser más que una planta de invernadero, alcanzó cierto grado de restauración desde los tiempos de Carlos III, gracias principalmente á los esfuerzos del gallego D. Felipe de Castro (discípulo de Maini y de Felipe del Valle), más digno de estimación que por sus obras propias, por el celo con que dirigió la enseñanza y por la curiosidad erudita con que se entregó á la investigación de las memorias antiguas de su Arte. Puso en lengua castellana la famosa *lección* de Benedetto Varchi sobre la preeminencia de la escultura sobre la pintura [1], dejó manuscrito un tratado original sobre la dignidad y excelencias de ésta, y reunió copiosa biblioteca, en la cual figuraba el famoso manuscrito de Francisco de Holanda.

[1] *Lección que hizo Benedicto Varchi en la Academia Florentina, el tercer domingo de Cuaresma del año de 1546, sobre la primacía de las artes, y cuál sea la más noble, la escultura ó la pintura, etc., traducida del italiano por D. Felipe de Castro. Madrid, imp. de Eugenio Bieco, 1753.*—8.°

La escultura no había tenido hasta 1786 tratadista alguno en lengua castellana, dado que los preceptos de Juan de Arphe son aplicables por igual á las tres nobles artes y aun á otras inferiores. Intentó reparar este vacío un escultor burgalés de escasa fama, D. Celedonio Nicolás de Arce y Cacho, publicando un voluminoso libro con el título de *Conversaciones sobre la Escultura* [1]. Es trabajo humilde y pedestre, pero que revela en todas sus páginas la honradez y limpia conciencia de un castellano viejo, piadoso y bien intencionado. Prodiga los consejos morales, y se indigna con los artífices licenciosos, «porque el fin malo y afrentoso que llevan, obscurece su nombre, los envilece, los hace plebeyos, y pierden así la nobleza que adquirieron por la profesión ó por su sangre». «¿Cómo ha de ser magnífico (añade) el que sobre una obra grande pone un ánimo perverso? La bajeza y el pensamiento malo, no sólo envilece la persona, sino la obra, aunque sea grande.... No se persuadan los Profesores de las Artes que si ellos no son nobles y de pensamientos buenos que acrediten sus virtu-

[1] *Conversaciones sobre la Escultura. Compendio histórico, teórico y práctico de ella. Para la mayor ilustración de los jóvenes dedicados á las Bellas Artes de Escultura, Pintura y Arquitectura : luz á los aficionados y demás individuos del dibujo. Obra útil, instructiva y moral. Su autor D. Celedonio Nicolás de Arce y Cacho, natural de Burgos, Escultor de Cámara del Príncipe N. S. D. Carlos Antonio de Borbón. Con Privilegio : en Pamplona, por Joseph Longas. Año de 1786.*—8.º XII + 554 págs.

En la conversación tercera intercala un poemita de su cosecha en alabanza de la Escultura.

des, ellas les ennoblecen; antes al contrario, ellos, por incapaces de poseerlos, las desdoran, ó ellas viven desairadas en tales ánimos.» Y luego nos cuenta con fruición cómo transformó él una Venus en Magdalena penitente.

Pero no incurre nuestro modesto escultor en la extraña confusión del criterio ético y del estético que hoy predomina en los tratadistas neo-escolásticos, y de la cual tan lejanos andaban sus predecesores. Arce y Cacho sabe, porque se lo han enseñado los teólogos, que «si la ciencia del artífice es poca y su intención buena, será bueno el artífice, pero la obra será mala; y, al contrario, si se sirviere del Arte para algún mal fin, será malo el artífice, pero no el arte».

Por lo demás, el alcance estético de las teorías del bueno de Arce y Cacho es bien pequeño. Parece dar mucha importancia al talento de ejecución, asentando que «más nobleza tiene en la Escultura un jumento bien hecho que la estatua de un hombre mal formada»; pero al mismo tiempo concede gran valor á la ilusión para los ojos, y tiene por más nobles y admirables aquellas artes que producen efectos sorprendentes y estupendos; v. gr.: «las palomas del sutil escultor Arquitas que, aunque eran de madera, volaban por sí, y las estatuas de Dédalo, que, si no las ataban, huían, teniendo unas y otras por alma el invisible ingenio de sus autores». El arte del tramoyista ó del prestidigitador ó del hábil mecánico aparece de esta suerte colocado en esfera superior al arte de los Fidias ó de los Rafaeles.

Define el arte, según el común sentir de los escolásticos, «hábito intelectivo que obra con cierta y verdadera razón», y también «*pericia de introducir con manual operación una forma concebida en la mente, en cualquiera materia externa, para servicio de la vida humana*». *El gusto consiste en imitar los mejores efectos de la Naturaleza, y buscar la verdad de la buena elección*, que es la belleza. Reprueba el violentar las figuras y el alterar los músculos, y es grande apologista de la sencillez en la expresión, y de la propiedad, coordinación y suavidad de formas. *Toda expresión debe nacer de la verdad:* tal es su máxima, y la que le sirve de criterio para reprobar los efectos teatrales de aquellos escultores «que se hacen cómicos malos, sin sentir ellos los afectos».

En lo demás, el libro es enteramente práctico, no desdeñando ni siquiera las recetas para hacer colas, betunes y ceras. Incluye, finalmente, un tratado de *Fisionomía*, donde da preceptos para imitar el rostro del justo, del homicida, del prudente, del necio, del insensato, y á este tenor todos los caracteres, pasiones y afectos.

Ignoramos la influencia que tal libro, algo anticuado por su doctrina y por su estilo, pudo tener en el desarrollo de la escultura española después de D. Felipe de Castro [1]. Pequeña debió

[1] Aquí conviene advertir que nuestra tradicional y realista escultura en madera tuvo un verdadero renacimiento en el siglo XVIII, en las innumerables obras del murciano Salcillo ó Zarcillo, llenas de poder y de vida á su manera.

de ser, y de ninguna manera comparable con la que ejerció la enseñanza oral y práctica de don Juan Pascual de Mena, compañero y sucesor de Castro, y Director general de la Academia de San Fernando desde 1771. Ni sus estatuas, ni las de Castro, ni las de sus contemporáneos D. Francisco Gutiérrez y D. Manuel Álvarez, podían considerarse como verdaderas imitaciones del antiguo; pero por su dignidad, reposo y nobleza eran ya un prodigio respecto de los teatrales amaneramientos de los escultores franceses que trajo Felipe V para adornar los jardines y las fuentes de la Granja. Sea cualquiera el mérito de los artistas que florecieron bajo el cetro de Carlos III, por ellos comenzó á recobrar la escultura su carácter sereno é ideal, preparándose para los primeros años de nuestro siglo el advenimiento de verdaderos escultores clásicos, de la escuela de Canova ó de Torwaldsen, aunque en grado inferior al de estos dos maestros. El *Ganimedes* de D. José Álvarez, sus bajo-relieves del Quirinal, su grupo de Nestor y Antíloco: la *Psiquis* del catalán Campegny, y alguna otra estatua de entonces, se hallan á tanta distancia de las mejores del siglo pasado, como las odas de Quintana ó los irreprensibles versos de Gallego, de los versos de Iriarte ó de Fr. Diego González.

La Arquitectura había seguido los mismos pasos que las artes hermanas. Á una generación de arquitectos extranjeros, relativamente correctos, pero no emancipados todavía del antiguo barroquismo, habían sucedido verdaderos arquitectos

españoles, con tendencia cada día más pronunciada á la rigidez de las formas greco-romanas. D. Ventura Rodríguez, antiguo delineador á las órdenes de Marchand, de Galucci, de Bonavía, de Juvara y de Sacchetti, representa el período de transición; D. Juan de Villanueva el de apogeo de los cánones de Vitruvio y de Paladio. Jove-Llanos hizo el elogio del primero en términos tan pomposos, que no los hubiera empleado mayores para un Bramante, un San Gallo ó un Brunelleschi. Le proclama «grande en la invención por la profundidad de su genio, grande en la disposición por la profundidad de su sabiduría, grande en el ornato por la amenidad de su imaginación y por la exactitud de su gusto», y es de ver (¡tiranía de la época!) cómo se extasía el elocuente panegirista con el absurdo proyecto que Rodríguez tuvo de levantar en las sagradas asperezas de Covadonga un templete «adornado con toda la gala del más rico y elegante de los órdenes griegos». Reducidos hoy estos elogios á su verdadera medida, nadie puede negar á D. Ventura Rodríguez cierto grado de relativa originalidad, basada en la alianza de los principios fundamentales de la arquitectura herreriana (á que por carácter y por gusto se inclinaba), con algo menos austero y más elegante y pomposo, con ciertos ornatos que sabían á barroquismo mucho más de lo que sus contemporáneos imaginaban, pero que, empleados con mesura, no disuenan ni rompen lo agradable del conjunto. D. Juan de Villanueva pasa por más *ático* que D. Ventura

Rodríguez, pero quizá, cotejadas las obras de uno y otro, haya que reconocer en el primero más ingenio, y en el segundo más estricta sujeción á las que entonces pasaban por leyes infalibles del arte.

Estas leyes se imponían y explicaban, si bien de un modo rutinario y empírico, en las escuelas que muy desde el principio estableció la Academia de San Fernando, dándoles carácter más científico en tiempo de Carlos III. Tampoco faltaban tratados doctrinales, ya de la Arquitectura misma, ya de las ciencias que le sirven de preparación indispensable. Al antiguo curso de Matemáticas del P. Tosca, sustituyó en las aulas académicas el de D. Benito Bails; vasta aunque poco original enciclopedia, basada por la mayor parte en los tratados de Bézout, que entonces corrían con gran crédito. Los *Elementos de Matemáticas* (que tal es el impropio título de la obra de Bails) constan de diez tomos en 4.º grande : el noveno está consagrado totalmente á la teoría científica de la Arquitectura [1].

Juntamente con Bails (primer profesor de ma-

[1] Este tomo se imprimió en 1783, y fué reproducido varias veces. En 1776 Bails publicó un compendio de su obra con este título : *Principios de Matemática, donde se enseña la Especulativa, con su aplicación á la Dinámica, Hydrodinámica, Óptica, Astronomía, Geografía, Gnomónica, Arquitectura, Perspectiva y al Calendario.*—(3 tomos 4.º)

Bails dejó, además, unas *Instituciones de Geometría práctica para el uso de los jóvenes artistas* (1795), y un *Diccionario de Arquitectura civil* (que se imprimió como obra póstuma en 1802).

temáticas que la Academia tuvo, inaugurando su curso en 2 de Octubre de 1768), contribuyeron á la difusión de tan indispensables conocimientos el ingeniero D. Carlos Lemaur, autor de unos *Elementos de Matemáticas Puras*; D. Fausto Márquez de la Torre, que publicó un *Arte de la Montea*; el P. Miguel de Benavente, que tradujo del latín los *Elementos de arquitectura civil* del P. Christiano Reiger, dedicándolos á la Academia en 1768[1]; D. Diego de Villanueva (hermano de D. Juan), que dictó á sus alumnos un *Curso de Arquitectura*; el capitán de Ingenieros D. Josef Hermosilla y Sandoval, que escribió en Roma un tratado de Geometría y una *Explicación de las máquinas necesarias para la construcción de edificios*, obras que (según Ceán Bermúdez) merecieron los mayores elogios de los célebres matemáticos Boscowich y Jacquier, y D. Juan Pedro Arnal, de quien no consta que dejara nada escrito, pero sí que fué uno de los arquitectos más doctos é influyentes de su siglo.

Casi todas las obras magistrales de arquitectura greco-romana fueron entonces traducidas, ilustradas y divulgadas en lengua castellana. Comen-

[1] Impresos en Madrid por Ibarra en ese mismo año de 1768. Se dividen en cuatro partes: 1.ª Elementos ó principios en que estriba toda la teoría de la arquitectura.—2.ª Reglas comunes para todos los edificios.—3.ª Ornamentos de arquitectura.—4.ª Norma práctica por la cual deben regirse los arquitectos en la construcción de sus obras. Lleva 21 estampas y dos índices, uno de escritores y otro de voces técnicas.

De D. Carlos Lemaur hay elogio, escrito por el conde de Cabarrús.

zó D. José de Castañeda, teniente director de la Academia de San Fernando desde 1757, poniendo en castellano el *Compendio* francés de Vitruvio, escrito por Claudio Perrault, obra que no podía sustituir al verdadero Vitruvio, pero que por de pronto fué de alguna utilidad [1]. Más adelante, don Diego de Villanueva (1764), con su traducción del Vignola, acompañada de diseños propios, arrinconó para siempre la antigua de Patrico Caxesi. D. Carlos Vargas Machuca tradujo la obra de Scamozzi sobre Paladio. Hermosilla y Sandoval, más conocedor que ninguno de ellos del arte antiguo, que había estudiado en la misma Roma, pensionado por el ministro Carvajal y Lancáster, emprendió una traducción castellana de Vitruvio, ilustrándola con notas y disertaciones sobre los lugares obscuros; pero esta obra, ó no se terminó, ó no llegó á publicarse.

Y fué lástima, en verdad, que el único traductor de Vitruvio que al fin y al cabo logró sacar de las prensas su trabajo, no fuera arquitecto de profesión, sino mero humanista, aunque laborioso y concienzudo como pocos. Era vicario ma-

1 «*Compendio de los diez libros de Arquitectura de Vitruvio, escrito en francés por Claudio Perrault, de la Real Academia de las Ciencias de París, traducido al castellano por D. Joseph Castañeda, Teniente Director de la Real Academia de San Fernando. En Madrid, imp. de Gabriel Ramírez, 1761.*»—4.°—133 páginas y 11 láminas.

Castañeda trabajó, por encargo de la Academia, en un curso completo de Arquitectura; pero la muerte le impidió terminarle. (Vid. Llaguno, tomo IV, pág. 274.) Dejó impresos tratados de Aritmética y Geometría.

yor de Xátiva, y se llamaba D. Joseph Ortiz y Sanz. Empezó su versión en 1777, sin más ayuda que las ediciones de Philandro, de Bárbaro y de Galiani; pero luego comprendió que, para entender algo de aquel obscurísimo texto, le era preciso ver por sí mismo los edificios antiguos, y examinar en la Vaticana los códices y varias lecciones de Vitruvio. Subvencionado con larga mano por el gobierno de Carlos III, tan favorable á toda empresa científica, realizó su viaje á la *alma* ciudad en 1778, extendiendo luego sus excursiones á Nápoles, Bayas, Puzol, Herculano, Pompeya y Pesto. El fruto de estas agradables fatigas se vió muy pronto en varias disertaciones previas sobre lugares obscuros del texto *vitruviano*[1], y luego en una edición castellana, que con inusitada magnificencia se hizo en 1787, aunque por

[1] *Abaton Reseratum, sive genuina declaratio duorum locorum cap. ult., lib. tert., architecturae M. Vitruvii Pollionis, nusquam ad mentem Auctoris factae; scilicet de adjectione ad stylobatas cum Podio, seu ad Podium ipsum, per scamillos impares. Et item De secunda adjectione in Epistyllis facienda, primae respondente. Scribebat Joseph Franciscus Ortiz, Presbyter Hispano-Valentinus. Romae, typis Michaelis Angeli Barbiellini, 1781.* —8.º mayor.

Muchos eruditos habían trabajado sobre esos dos obscuros pasos de Vitruvio, entre ellos Bernardino Baldi, abad de Guastalla, el arquitecto mantuano Juan Bertani y el marqués Poleni en sus *Exercitationes Vitruvianae*. Ortiz combate sus opiniones, é intenta dar una explicación más racional.

—*Risposta dell' Abate D. Giuseppe Francesco Ortiz al P. Ireneo Affo. In Madrid, nella Stamperia Reale, 1785.*—8.º—El eruditísimo franciscano P. Affo había salido á la defensa de Bernardino Baldi, suponiendo, además, que Ortiz se había atribuído un descubrimiento hecho antes por el marqués Galiani.

desgracia sin que la acompañara el texto latino, única piedra de toque para juzgar de los aciertos ó errores del nuevo traductor. Tuvo éste presentes la edición de Juan Sulpicio (¿1487?), las tres de Jocundo, arquitecto veronés (1511, 1513 y 1523), la de Philandro (1552), la de Daniel Bárbaro (1567), la de Juan Laet (1649), la del marqués Galiani (1758), y además cuatro códices de la Vaticana y dos del Escorial, aprovechándolo todo con un criterio ecléctico, no siempre seguro ni ajustado á las reglas más severas de la crítica. De las traducciones anteriores (exceptuadas las de Perrault y Galiani) hace poco ó ningún aprecio, llamándolas, con harta razón, «obscuras, miserables y descaminadas». En cambio le sirvió muchísimo el comentario de Philandro. «Lo que él no hizo en los lugares difíciles que comentó, nadie lo ha hecho, á excepción de alguna cosa de poca importancia, y si hubiera comentado cuanto en Vitruvio requería comento, apenas hubiera dejado que hacer á los venideros [1].»

[1] *Los diez libros de Archîtectura de M. Vitruvio Polión. Traducidos del latín y comentados por D. Joseph Ortiz y Sanz, presbítero. De orden superior. En Madrid, en la Imprenta Real. Año de 1787.*

Fol. xxviii + 277 págs. + 56 láminas, con su explicación al frente.

Dedicatoria al Rey: «Vitruvio ha sido siempre libro de Monarcas».—Prólogo.—Memorias sobre la vida de Vitruvio.—Texto con gran número de notas al pie de las páginas.—La subdivisión de los diez libros en capítulos es novedad de Ortiz.—Índice de las cosas notables.

La edición es verdaderamente espléndida, y de las mejores de

Ortiz nos dió pruebas de buen juicio, separándose algún tanto de la absurda idolatría de los traductores por el autor que interpretan, y de la

aquel siglo. Casi rivaliza con el *Salustio* del Infante D. Gabriel. Convendría reimprimir esta versión en tamaño más manejable, y de paso podrían enmendarse algunos pasajes evidentemente errados, para lo cual servirían mucho las ediciones de Schneider (1807), Stratico (1825-1830), Marini (1836), y sobre todo la edición crítica de Rose (1867), ajustada á los dos más antiguos manuscritos de Vitruvio que se conocen, el *Harleianus* y el *Gudianus*. Convendría también tener á la vista las *Observationes Criticae* de Lorentzen, célebre traductor alemán de los diez libros de Arquitectura (1858).

Sabido es que la obra de Vitruvio no abarca sólo lo que hoy propiamente llamamos arquitectura, es decir, el arte de los templos y construcciones civiles (materia de los siete primeros libros), sino que dedica el octavo á los acueductos, el noveno á la *gnomónica* y el décimo á las máquinas.

—*Los cuatro libros de Arquitectura de Andrés Paladio, traducidos del italiano, é ilustrados con varias notas, con la vida y retrato de aquel autor, por D. José Ortiz. Madrid, Imp. Real, 1797*. Fol. mayor. Con 94 láminas. No tengo noticia de que se publicase más que el primer tomo.

—*Diálogos sobre las artes del diseño, escritos en italiano por Monseñor J. Cayetano Bottari, y traducidos é ilustrados con notas por D. José Ortiz. Madrid, G. Fuentenebro, 1801*.—8.°

—*Viaje arquitectónico-anticuario de España, ó descripción latino-hispana del antiguo teatro saguntino. Madrid, Imp. Real, 1807*. —Fol. mayor.

—*Respuesta del Dr. D. José Ortiz á la carta que le dirigió D. Enrique Palos y Navarro, conservador de las antigüedades saguntinas. Valencia, 1812*.—4.°

Según Fuster *(Biblioteca Valenciana)*, Ortiz dejó manuscritas unas *Instituciones de arquitectura según los principios de Vitruvio y Paladio*, y la *Noticia y plan de un viaje arqueológico hecho por orden del Rey*. En 4 de Noviembre de 1804 leyó una oración en la Academia de San Carlos de Valencia. Está en el cuaderno de sus Actas. (Valencia, Montfort, 1805, fol.)

todavía más absurda é intolerante superstición con que en su época se miraban todas y cada una de las palabras del arquitecto romano. Su juicio en esta parte es muy independiente, y revela que había acertado á mirar con ojos propios los monumentos de la antigüedad: «Nunca diré yo que cuanto escribe Vitruvio sea absolutamente perfecto, seguro é incapaz de reforma, aun considerado en lo antiguo, pues no ignoro tiene algunas cosas que nos parecen menos graciosas que las que vemos en algunos monumentos del Antiguo, v. gr., la mucha proyectura de basa Ática, la poca del capitel Dórico, la sobrada altura de los dentellones, dupla de su anchura, la falta de naturalidad y poca ventaja del *éntasis* ó barriga de las columnas, la columna Dórica sin basa, la pesadez de la basa Jónica, la mucha altura de la corona en las puertas, la inutilidad de los resaltes *per scamillos impares*, etc., etc.» Fuera de esto, el criterio de nuestro traductor era el de la escuela greco-romana en toda su pureza, sin que se recatara en llamar *bárbara* á toda arquitectura de la Edad Media, anterior á Brunelleschi y á León Alberti. Poseído de estas ideas, y no viendo otro mundo arquitectónico que el de la Italia clásica, después de hacer hablar en nuestra lengua á Vitruvio, tradujo á Paladio, y los diálogos de Bottari sobre las artes del diseño, y publicó varias disertaciones arqueológicas, entre las cuales sobresale la descripción del teatro de Sagunto, que ya antes había dado materia á una extensa y brillante carta latina del deán Martí, la

cual mereció ocupar un puesto en la *Antigüedad Explicada* del P. Montfaucon.

Juntamente con Ortiz y Sanz contribuyeron á difundir el gusto de la crítica arqueológica, y de la arquitectura clásica, el Jesuíta P. Márquez (Pedro José), que procuró ilustrar, conforme á la doctrina de Vitruvio, las casas de ciudad de los antiguos Romanos, las *villas* de Plinio el Joven, y el célebre pasaje de los *scamillos impares* [1]; el arquitecto D. Diego de Villanueva (hermano del D. Juan), que publicó en Valencia en 1766 unas *Cartas Críticas sobre los errores y defectos de las fábricas que en Madrid se construían*, inaugurando así de una manera festiva y punzante la cruzada contra el barroquismo, que luego Ponz persiguió sin tregua durante su viaje; y finalmente D. Francisco Antonio Valzania, que escribió con cierta originalidad relativa unas *Instituciones de arquitectura*, impresas en 1802, obra muy curiosa, porque en ella el autor osa disentir algunas veces de las opiniones de Vitruvio, tenido entonces por oráculo de su facultad, aun en opinión del mismo Valzania, que le consideraba como «la fuente de donde ha dimanado cuanto tiene de bueno la arquitectura moderna». Así y todo, persuadido de que la autoridad nunca debe prevalecer sobre la razón, emprende demostrar

1 *Delle case di Città degli antichi Romani secondo la dottrina di Vitruvio. Roma, presso il Salomoni, 1795.* 4.°—*Delle ville di Plinio il Giovane, con un Appendice sugli Atri della S. Scrittura è gli scamilli impari di Vitruvio. Roma, presso il Salomoni, 1796.* 4.°—*Due antichi monumenti di Architectura Messicana illustrati. Roma, presso il Salomoni, 1804.* 4.°

Valzania que la teoría de la Arquitectura ha hecho muy escasos progresos; que la solidez se halla aún enteramente gobernada por las reglas inciertas de la práctica; que la Belleza no consiste solamente en la reproducción de los antiguos órdenes de Arquitectura; que caben diversos géneros de ornato, y que, en vez de empobrecer el arte, convendría que se inventasen «otros órdenes igualmente simétricos y bien proporcionados, á fin de que la idea tuviese más campo donde extenderse». Estas y otras proposiciones no menos arrojadas, juntamente con el mal humor que Valzania manifiesta contra los que, «presumiendo restablecer la buena Arquitectura, la reducen á suma esterilidad y desnudez», hicieron que su libro se tuviese por cosa vitanda, hasta el punto de que Ceán Bermúdez, adicionando las vidas de los arquitectos de Llaguno, no quiso ni aun pronunciar el nombre de Valzania[1], á quien consideraba, sin duda, como autor extravagante y pernicioso.

La ortodoxia artística de entonces no toleraba más que una sola ley y un solo culto. ¡Infeliz de quien no se amoldara ciegamente á las medidas de su Vignola! Y, sin embargo, aquella disciplina durísima produjo un bien innegable: acabó con el barroquismo, organizando contra él una verdadera inquisición, confiada á los ojos nunca rendidos de cansancio, á la voluntad nunca desfallecida, á la vigilancia nunca burlada del secre-

[1] *Instituciones de Arquitectura del arquitecto D. Francisco Antonio Valzania. En Madrid, en la imp. de Sancha, 1792. 4.°*

tario de la Academia de San Fernando, D. Antonio Ponz, el cual desde 1771 hasta 1792 apenas hizo otra cosa que correr en todas direcciones el suelo español, inventariando la riqueza artística existente, y dando caza con verdadero ensañamiento á las «disparatadas máquinas de madera con el nombre de altares de talla», á las «fábricas extravagantes y faltas de artificio», á los «promontorios desatinados y bárbaros», á ese «modo costoso y quimérico de edificar», á esos templos «dignos de los pueblos de la Scythia». Y como tales «monstruosidades» se habían llevado á efecto por acuerdos de un cabildo, de un ayuntamiento ó de otras comunidades seculares ó religiosas, Ponz, empeñado como buen hijo de su siglo en imponer á toda costa desde las altas regiones su criterio, reclama la intervención de la *autoridad pública*; pide que cada una de las catedrales del Reino tenga á su servicio un arquitecto escogido entre los mejores, no sólo para la acertada dirección de sus obras, sino para que desbarate y eche por tierra todas las aberraciones pasadas, todos los altares monstruosos, todos los montes de hojarasca, «cuya vista sólo sirve para encender la sangre de los hombres de buen gusto». «Parece imposible (exclamaba) que puedan nacer grandes ideas, pensamientos arreglados, producciones sublimes en entendimientos de hombres cuya vista se ha viciado y se vicia continuamente con objetos mezquinos, disonantes á la razón, y apartados de quanto la sabia naturaleza enseña. .....Una vista acostumbrada á lo bueno y á lo

grande, fácilmente excitará en el entendimiento ideas conformes á lo que ella está percibiendo: no de otra suerte que un oído refinado en la harmonía musical, hará que el entendimiento decida contra la disonancia de un tono desarreglado.»

Ponz cree firmemente en la influencia educadora de las Bellas Artes y de las Bellas Letras, y por eso su crítica toma un carácter apasionado, que la hace atrayente y simpática. Es discípulo fervoroso de Mengs, y adora, no menos que él, las estatuas griegas «donde está comprendido cuanto hay de exacto, de gracioso, de noble y de sublime en la línea del dibujo». Pero en Arquitectura parece tolerante con todo lo que no sea aquel churriguerismo, objeto de sus iras, verdadera pesadilla de su espíritu. En presencia de los edificios góticos, siente una lucha interior entre su buen instinto y la doctrina de Academia, y á veces triunfa su buen instinto, obligándole á confesar que «la Arquitectura gótica tiene mucho de admirable, considerando su buena proporción en aquél estilo, su firmeza, lo gentil de sus miembros y sus adornos, con ser todo tan diverso de los principios con que en Grecia é Italia se encontraron y perfeccionaron los órdenes de Arquitectura conocidos». Y en otra parte reconoce que la Arquitectura ojival «parece nacida para dar majestad y decoro á los templos y casas del Señor», y rechaza el calificativo de *barbarie* aplicado á la Arquitectura de la Edad Media, porque «cosas se vén, del tiempo gótico, *y aun de antes*, de mucha admiración, y que después pocos las han

igualado en sus mejores partes». En cambio, no manifiesta una admiración tan ciega y absurda como otros de su escuela por la fábrica del Escorial. Pocas sentencias hay en el *Viaje* de Ponz que la crítica moderna no pueda confirmar; y como las leyes del gusto no prescriben nunca, siempre nos asociaremos (aunque sea con menos animosidad, porque el daño está más lejos y no lleva trazas de reproducirse) al odio casi personal, que le inspiran los Riveras, Donosos y Tomés, y todos los autores de «esos cornisamentos rotos, frontispicios dentro de frontispicios, de esos cuerpos multiplicados sobre un mismo plano, de esas pilastras y columnas agrupadas para no sostener cosa alguna, de esas líneas tortuosas, y finalmente de esos miembros que no se puede atinar lo que significan».

El *Viaje* de Ponz es más que un libro: es una fecha en la historia de nuestra cultura. Representa tanto en la esfera artística como los viajes de Burriel, Velázquez, Pérez Báyer, Flórez y Villanueva en el campo de las ciencias históricas, ó el de Jorge Juan y Ulloa en las ciencias físicas. Fué la resurrección de nuestro pasado estético: vino á suplir todos los olvidos y las deficiencias de nuestros historiadores de ciudades, tan descuidados y tan poco competentes en todo lo que se refiere á los milagros del arte. Ellos se contentaban con decir que tal ó cuál iglesia era de *muy prima, de muy excelente* ó de *muy soberana* arquitectura, ó bien que no tenía *par* en el mundo, con otros encarecimientos igualmente

vacíos, cuando no irracionales y caprichosos. Ponz se apartó voluntariamente de tal camino; clasificó[1] los monumentos con las luces que le daba la crítica entonces dominante; indagó sus autores y la fecha de su erección, y los incidentes que en ella mediaron, y las transformaciones que el edificio sufrió, y las riquezas pictóricas ó esculturales que encerraba, y los recuerdos históricos que con él estaban ligados. Merced á su diligencia salió del polvo de los archivos un sin fin de nombres de arquitectos, de escultores, de pintores, de iluminadores, de vidrieros, de rejeros, de orífices, de plateros, de artistas de toda especie, sobre los cuales pesaba un silencio de tres, de cuatro ó de cinco siglos. No se le puede exigir á Ponz, que en su viaje tenía que atender á tantas cosas (algunas de ellas extrañas al arte), el mismo rigor y minuciosidad que en un campo menos vasto alcanzaron después Llaguno y Ceán Bermúdez. Y muchísimo menos se le puede exigir el espíritu de amor á la Edad Media que ha sido en nuestro siglo el despertador y el acicate de la brillantísima generación de arqueólogos románticos. No hay que leer el *Viaje* de Ponz á continuación de los *Recuerdos y bellezas de España*. Conviene leerle antes, poniéndole en su día, en el medio en que nació, en la ausencia total de trabajos preliminares, en la atmósfera glacial y ceremoniosa que entonces pesaba sobre los reinos del Arte. Y entonces el libro aparecerá en todo su

[1] A Ponz se debió el felicísimo nombre de arquitectura *plateresca*.

valor, no sólo porque fué el primer mapa artístico de España, no sólo porque es el monumento de una campaña victoriosa contra un gusto que eternamente deberá ser tenido por estragado y perverso, sino, además (doloroso es decirlo), porque muchas de las maravillas artísticas que Ponz vió, solamente viven ya en sus páginas, acta de acusación terrible contra el vandalismo que vino después[1].

El estilo de Ponz es rudo y desaliñado: la forma de sus cartas indigesta: además, el viaje quedó sin terminar, faltando, entre otras descripciones importantes, las de Granada, Galicia, Asturias y Mallorca; pero el principal objeto estaba logrado. La Academia de San Fernando, á la cual Ponz había infundido una actividad y una confianza en sus fuerzas verdaderamente extraordinaria, logró apoderarse de la dirección de las obras públicas en 1777, en virtud de una real cédula que sometía á su examen todos los planos, cortes y alzadas de los edificios civiles que de nuevo se construyesen. Y ya que no pudo hacer otro tanto con los edificios eclesiásticos, dictó á

1 *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella....* Madrid, imprenta de Ibarra: 18 tomos, que se comenzaron á imprimir en 1772 y se terminaron en 1794. De casi todos los tomos hay segundas y terceras ediciones. El 18.º es obra póstuma, publicada por D. José Ponz, sobrino del autor. Generalmente se añaden dos tomos más, que contienen el *Viaje fuera de España* (Francia, Inglaterra y Países Bajos).

El P. Conca, jesuíta de los expulsos, fué publicando en italiano la mayor parte del *Viaje* de Ponz, conforme se imprimía el original castellano.

lo menos una circular del conde de Floridablanca á los Arzobispos y Obispos (fecha 29 de Noviembre del mismo año), excitándolos, por «la reverencia, severidad y decoro debidos á la casa de Dios», á no permitir que en los templos de su diócesis se acometiese obra alguna de consideración sin consultar antes los planos con el tribunal académico. Los términos de esta circular parecen caídos de la misma pluma de Ponz, que ya en los primeros tomos de su *Viaje*, con textos de los *Paralipómenos* y de Isaías (*Auferam à vobis sapientem de architectis*), había intentado persuadir á los cabildos de la responsabilidad moral que les alcanzaba, por tolerar las *profanaciones* de la Casa del Señor [1].

Para completar en unas cosas y rectificar en

[1] Con el mismo objeto se publicó un libro intitulado: *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo: contra los procedimientos arbitrarios sin consultura de la Escritura Santa, de la disciplina rigorosa y de la crítica facultativa. Por el Marqués de Ureña. Madrid, 1785, por D. Joaquín Ibarra, impresor de Cámara de S. M.*

Este marqués de Ureña (cuyo nombre aparece con frecuencia en las Actas de la Academia de San Fernando firmando versos latinos y castellanos) era un caballero andaluz, de móvil ingenio y de muy varias actitudes. Escribió con algún gracejo el poema burlesco de *La Posmodia*, en elogio de los perezosos; pero él era la actividad misma, y se ocupaba sin tregua en invenciones mecánicas, en plantear raras industrias y en cultivar á su modo las Bellas Artes, especialmente la Música. (Vide Cambiaso, *Diccionario biográfico de gaditanos ilustres.*)

Las *Reflexiones* del marqués de Ureña son un libro análogo en su objeto al *Pintor Cristiano y Erudito* del P. Ayala; pero están escritas de un modo tan incorrecto y confuso, que en muchas ocasiones apenas se alcanza lo que el autor ha querido

otras el *Viaje* de Ponz, emprendió el suyo en los primeros años de nuestro siglo D. Isidoro Bosarte, sucesor del mismo Ponz en la secretaría de la Academia de San Fernando. Su viaje no parece haber pasado de Segovia, Valladolid y Burgos, materia del único volumen que anda impreso, no menos erudito que los de Ponz, y enriquecido, como ellos, con documentos inestimables, única cosa que hoy le da valor, pues, por lo demás, su sentido estético es pobrísimo, é inferior en tolerancia y amplitud al de su predecesor. La arquitectura gó-

decir. Los capítulos III, IV y V son de estética pura, con ideas algo semejantes á las de Azara. Es cierto que defiende con calor la objetividad de la Belleza y su valor universal; pero añade á renglón seguido: «Que esta belleza se dé *absolutamente* fuera de Dios, ó que sea únicamente *relativa*, me importa poco: basta que sea un *ente posible*, aunque sólo tenga derecho á apellidarse belleza por una mayor ó menor distancia de la belleza más completa que el entendimiento puede alcanzar». Los caracteres de la «belleza son aplacar á los sentidos y satisfacer al entendimiento». Consiste, pues, en la unión de lo perfecto y de lo agradable. No caben disputas sobre el gusto en sí mismo; pero cabe preguntar siempre si es bueno ó malo lo que nos gusta. *El examen del gusto* (es decir, su piedra de toque) *son los objetos*. «Todos los hombres son árbitros de decir: me gusta ó no me gusta; pero no igualmente de afirmar que una cosa es bella ó deforme, si no acompañan las pruebas. ¿Y de dónde se deducirán? ¿Y en qué tribunal se dará la sentencia sin el concurso de la *razón*? Luego esta razón verdaderamente filosófica debe ser la directora del gusto.» El gusto se distingue en *pasivo* y *activo*. De estos principios infiere, por lo que toca á su asunto, que «debemos renunciar á nuestros sentidos en obsequio del culto y de la razón». Por de contado, no admite otra arquitectura razonable ni digna del templo que la «que enseñó Grecia, y la que practicó Roma en sus mejores tiempos». A la arquitectura ojival la llama *algarabía tudesca*.

tica le parece una «depravación y corrupción de la arquitectura antigua greco-romana», aunque concede que en algunos casos acertó á combinar la ligereza con la solidez. «En la pintura y en la escultura (añade) el goticismo no tiene ni sistema ni disculpa, pues como estas dos artes tienen *modelo expreso y determinado en la naturaleza*, debe el arte ajustarse á él.» La escultura de los tiempos medios es para Bosarte cosa miserable, y no menos la pintura. ¿Qué más? Aun en los mismos artistas próceres del Renacimiento, en Rafael, en Leonardo, descubre *vestigios del goticismo de su educación*, de aquel sistema *heterodoxo*, opuesto á todo el sistema de la antigüedad greco-romana. Agradezcámosle que no aconseje nunca las demoliciones, ni el picar ó raer la piedra so pretexto de reforma, «porque así se defrauda á la historia del arte de sus testimonios auténticos». En este punto su criterio es intachable: aun en las reparaciones y restauraciones quiere que se continúe «la obra vieja según su estilo». El criterio arqueológico le hace respetar aquello mismo que condena su apocado criterio artístico. Perdonémosle, en gracia de esto (si perdón hay para tales crímenes), que sólo acertara á ver en la catedral de Burgos un edificio *suntuoso y de grandes dimensiones*, y en los sepulcros de la Cartuja de Miraflores no más que una obra *arbitraria y prolija*, *aunque de gran curiosidad y paciencia* [1].

1 *Viaje artístico á varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres Nobles Artes que en ellos existen, y épocas*

Y, sin embargo, Bosarte era hombre nada vulgar, y de grande erudición en Bellas Artes. ¡Qué efecto debieron de hacer en su tiempo los cuatro discursos sobre la arquitectura, la escultura y la pintura entre los antiguos griegos y egipcios, que él leyó en la cátedra de Historia Literaria de los Estudios de San Isidro, en 1790 [1]! No contenían sólo nuevas y sagaces interpretaciones de Plinio y de Vitruvio, enmiendas á las traduc-

á que pertenecen. Dedicado al Excmo. Sr. D. Pedro Cevallos, Primer Secretario de Estado, etc., etc. Su autor D. Isidoro Bosarte, Secretario honorario de S. M., y en propiedad de la Real Academia de San Fernando, Académico de número de la de la Historia. Tomo Primero. Viaje á Segovia, Valladolid y Burgos. De orden superior. Madrid, en la Imprenta Real. Año de 1804. —En 8.°

1 *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los Antiguos hasta la conquista de Grecia por los Romanos. Asunto propuesto en la cátedra de Historia Literaria de los Reales Estudios de Madrid al concluirse el primer año del curso académico. Parte Primera. Contiene las observaciones sobre la Escultura entre los Griegos, leídas por D. Isidoro Bosarte en el día 29 de Mayo de 1790....* Madrid, en la oficina de D. Benito Cano.

—*Observaciones, etc. Parte Segunda. Contiene las observaciones de la Pintura entre los Griegos. Leída por D. Isidoro Bosarte en el día 15 de Junio de 1790.* Madrid, *ut supra.*

—*Observaciones, etc. Parte Tercera. Contiene las observaciones sobre la Arquitectura entre los Griegos. Leída.... el día 28 de Junio de 1790.*

—*Observaciones, etc. Parte Quarta. Contiene las observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos Egipcios.... Leída.... el día 13 de Julio de 1790.*

En un periódico que Bosarte publicaba con el título de *Gabinete de Lectura Española* (Madrid, viuda de Ibarra, hac. 1798, seis cuadernos en 8.°), se encuentran dos disertaciones suyas, una *Sobre la restauración de las Bellas Artes en España*, y otra *Sobre el estilo que llaman gótico en las obras de arquitectura*.

ciones de Jerónimo de Huerta y de Ortiz y Sanz, sino principios generales de grande alcance, aunque no todos con los mismos quilates de verdad y exactitud. Hacía derivar el arte de la *aptitud para expresar*, y proseguía identificando constantemente la belleza con la expresión, de un modo análogo al de Levêque entre los modernos eclécticos franceses. Pero con doctrina más ancha, definía el talento creador en Bellas Artes como una potencia mediante la cual algunos hombres perciben prontamente *las formas*, esto es, la línea que circunscribe cada cuerpo, y en los cuerpos los accidentes más visibles, como la belleza y su privación la fealdad; la luz y su privación la sombra». Dividía los motivos de la obra artística en *internos* ó *eficientes*, y *externos* ó *auxiliares*, y entrando á investigar las causas del admirable florecimiento de la Escultura entre los griegos, las encontraba sobre todo en la frecuente inspección del desnudo y en el armónico desarrollo que los ejercicios gimnásticos daban á la figura humana. Sobre la *Gracia* expone una teoría ingeniosa, y en el fondo muy verdadera, estimándola como una «*disminución* de la verdadera belleza según la idea que tenemos de su estado perfecto y granado». Por eso la *gracia* se encuentra principalmente en las mujeres y en los niños. El *no sé qué* es una belleza *incoada*, en bosquejo ó sin concluir, un accidente de la expresión. No es menos ingeniosa su doctrina acerca del grado de representación humana que cabe en las obras arquitectónicas, y aun en las de las artes indus-

triales. «*Los edificios obtienen un grado de expresión ó representación del hombre, por representar los usos que el hombre hace de ellos y el fin para que los destina. Á este modo, las armas ofensivas y defensivas de la guerra obtienen también un grado de representación humana.*» Como la escuela de Mengs había pasado, y la de David comenzaba á reinar en todo su auge, Bosarte, inspirado evidentemente por sus prácticas y máximas, pone siempre el estudio del natural sobre el estudio de los modelos. «No estudiéis los antiguos para imitarlos; pero estudiad día y noche los antiguos y los buenos modernos para hacer tanto como ellos: estudiad solamente la Naturaleza para imitarla, y á los buenos profesores para entenderla é interpretarla: las obras de estos hombres insignes son un comentario de la naturaleza; pero no texto: que en las artes de imitación directa no hay más texto que la naturaleza misma.»

Guevara, Requeno y Ortiz habían ilustrado las artes del período clásico: Bosarte quiso remontarse más lejos, y asentar el pie en el terreno entonces tan incierto y movedizo, de la arqueología oriental. Puede estimarse la valentía del intento; pero la ejecución era entonces prematura, por no decir imposible. Bosarte pretende que «de Egipto vino la semilla de las Bellas Artes á Grecia»; que á los egipcios se debe la invención de la Escultura, la del relieve y la del grabado en hueco, la de la Pintura y la del mosaico. Hasta se inclina á concederles la inven

ción de la columna, y la del arco rebajado y la del arco apuntado, y, en suma, no hay forma ni elemento de arte que no quiera hacer venir de las sagradas riberas del Nilo, donde, según él, las Pirámides fueron símbolo de la Unidad Divina. Aparte de inevitables desaciertos, nacidos de la falta total de datos, Bosarte vislumbró algo que luego ha confirmado la crítica. Los egipcios conocieron la bóveda, pero no la empleaban más que en las construcciones de ladrillo, que tenían entre ellos una importancia secundaria. La columna pasó en Egipto por muchas fases, desde el pilar cuadrangular del imperio antiguo y la columna prismática del imperio medio, hasta la columna de capiteles con la flor del loto, introducida bajo la XII dinastía. Los egipcios llevaron al último grado de perfección las artes decorativas, pero no la pintura propiamente dicha, que comenzó por ser una coloración de la escultura, y prosiguió siempre sometida á las condiciones del bajo-relieve, ignorando totalmente el claro-obscuro y la perspectiva aérea y el estudio del natural. En cambio, la escultura hubiera alcanzado un desarrollo casi rival del arte griego, á haber seguido la tendencia humana y realista que ostentan las obras de las primeras dinastías, en vez de caer bajo el convencionalismo hierático y los tipos ó cánones inflexibles que luego la esclavizaron. Pero prescindiendo de cuestiones de orígenes todavía no resueltas ni fáciles de resolver si no se tiene muy en cuenta la espontaneidad del espíritu

humano en cada raza y en cada pueblo, debemos aplaudir el buen instinto (casi de adivinación) con que Bosarte afirmó antes de Lenormant que entre todos los pueblos de la antigüedad, exceptuados los hebreos, ninguno elevó las artes plásticas á un grado más alto de perfección que los egipcios.

Sin perderse en investigaciones tan remotas, sino limitándose modestamente á hacer el inventario de las riquezas de casa, nos dejó el insigne traductor de la *Atalía*, D. Eugenio Llaguno y Amírola, una de las obras más útiles, importantes y magistrales del siglo XVIII: las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, obra que corresponde al período que vamos historiando, aunque no vió la luz pública sino muchos años después, en 1829, con extensas adiciones de Ceán Bermúdez, á quien Llaguno había legado el manuscrito, para que le aprovechase en bien de las artes españolas. La obra de Llaguno no es historia de la arquitectura, pero es hasta la hora presente la más rica colección de materiales para escribirla. Amante Llaguno, como todos en su tiempo, de la corrección y severidad de formas de la renovada arquitectura greco-romana, apura los esfuerzos de su erudición en lo concerniente á los arquitectos del Renacimiento, de cuyas vidas deja, en verdad, muy poco que investigar ni que decir, y aun puede decirse que esto poco lo completó Ceán Bermúdez. Menos aficionados uno y otro á las Artes de la Edad Media, y siendo mucho más vasto el campo, la

investigación más difícil, y más raros los documentos, dejan casi virgen esta parte, cuyo estudio formal no puede decirse que haya sido emprendido hasta nuestros días. No sólo se les ocultaron á Llaguno y á su adicionador infinitos nombres de arquitectos y alarifes cristianos y mudejares, cuentas de fábrica y otros documentos preciosos, sino que desconocieron importantes desarrollos de nuestra arquitectura medioeval, por la cual pasaron como quien cumple un deber penoso y aspira pronto á salir de él. La arquitectura de los mozárabes aparece confundida con la de los mudejares, y ésta con la árabe propiamente dicha. Falta totalmente la arquitectura bizantina, y no parece sospechar Llaguno que los cristianos españoles conocieran otra que la por él impropiamente llamada *gótico-germánica*, así como da el nombre, todavía más impropio, de *greco-arábiga* á la que en la Edad Media dominó en Italia. Con todo eso, es de aplaudir en Llaguno la templanza y parquedad en los juicios, la firmeza y seguridad en los datos, la discreción en los elogios, la limpieza y modesta elegancia del estilo, y, sobre todo, la copia de documentos, que es el mayor precio de su obra, riquísima en traslados de reales cédulas, nombramientos de arquitectos, escrituras, contratas y condiciones para ejecutar las obras, partidas de bautismo, de matrimonio y de entierro, testamentos de artistas y otros inestimables documentos. Mucha de esta riqueza se debe á Ceán Bermúdez, cuyas adiciones abultan dos tercios más que el trabajo

de Llaguno, perteneciéndole, por tanto, más de la mitad de la gloria [1]. La índole mansa y apacible de Llaguno le apartó siempre de toda intolerancia artística: no hay en él palabras de vituperio para ninguna escuela. Aun contra el mismo barroquismo no se indigna de una manera tan declamatoria y afectada como Ceán Bermúdez, por más que califique de ***gerigonzistas*** y ***nuevos heresiarcas*** á sus secuaces. El arte de la Edad Media no despierta en él ni entusiasmo ni gran curiosidad, ni tampoco ira. Pasa por delante de él sin comprenderle, pero sin injuriarle.

Y, sin embargo, era imposible que las maravillas de aquel arte dejasen de hablar á los ojos capaces de sentir la divina impresión de la belleza. Hubo en el siglo XVIII dos hombres, por lo menos, que las sintieron con bastante intensidad para que su entendimiento rompiera con la preocupación envejecida y les llevara á confesar en voz muy alta aquella admiración suya, tanto más sincera y virginal, cuanto que no era aprendida en los libros, sino que reñía con todo lo que los libros enseñaban. Estos dos predecesores de la arqueología romántica son (¿quién había de presumirlo?) los dos grandes y clásicos escritores D. Antonio de Capmany y Montpalau y D. Gas-

[1] *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración, por el Excmo. Sr. D. Eugenio Llaguno y Amírola, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, Censor de la Real Academia de la Historia, Consiliario de la de San Fernando, é individuo de otras de las Bellas Artes.... De orden de S. M. Madrid, en la Imprenta Real. Año de 1829.*— Cuatro tomos, 4.°

par Melchor de Jove-Llanos. Capmany, á quien sus investigaciones sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona (uno de los libros que más honran la cultura española del siglo XVIII), llevaron á profundizar en el estudio de la Edad Media, encontró á su paso «los edificios de la baxa edad que se conservan en Barcelona», y entusiasmado con su contemplación, por lo mismo que no era arquitecto ni tenía los ojos llenos de la telaraña de las escuelas, donde se juraba por Vignola y Scamozzi, no pudo contenerse, y prorrumpió en un verdadero ditirambo en honor del «carácter atrevido, delicado y grandioso del orden que llamamos gótico». Oigamos sus palabras mismas, escritas en 1792 [1], mucho antes del advenimiento de la crítica de los Schlegel:

«Por lo general, es más sensible la impresión que causa el aspecto de las fábricas góticas que el de las obras modernas. Primeramente sentimos una especie de sorpresa, que nace de la elevación de las columnas y bóvedas; de la terminación misma de los arcos punteados; de la ligereza de todos los miembros del cuerpo de la fábrica, remontados y rematados en figura piramidal; de las partes menores del ornato y de los cornisamentos

[1] Vid. *Memorias sobre la Marina, Comercio y Artes de la antigua ciudad de Barcelona* : tomo III, parte 3.ª, párr. 4.º, páginas 367 y siguientes. *(Reflexiones sobre la arquitectura gótica.)* Capmany tampoco era extraño á los primeros estudios sobre la literatura de la Edad Media, especialmente sobre la lengua que él llama *provenzala ó de oc*. Conocía los trabajos de Ste. Palaye y de Millot, y afirma y defiende la influencia de los catalanes en la lengua y literatura del Mediodía de Francia.

esbeltos, todo lo cual da una ilusión de espaciosidad, que no existe realmente en la área del edificio, porque las formas y pequeñez de las partes causan á la vista el mismo efecto que la realidad de las distancias, que achican los objetos grandes en su lugar respectivo. Añádase á esto, como causa más eficaz, la enorme altura que toma la arquitectura gótica en los edificios sobre la que prescribe la regularidad de la griega.... Todos los templos góticos tienen siempre un aire de grandiosidad, aunque no sean realmente grandes.... Por otra parte, en las iglesias de estilo gótico se siente una especie de recogimiento y veneración secreta, cuya causa no acertamos á adivinar. Ésta puede provenir de las ideas que despierta la misma antigüedad de la obra.... Contemplo aquellas paredes como testigos de vista de las generaciones que pasaron.... Pero fuera de esto, *la arquitectura gótica me parece siempre antigua, la romana siempre moderna.*

»La Arquitectura Gótica imprime cierto género de tristeza deliciosa que recoge el ánimo á la contemplación, y así parece la más propia para la soledad augusta de los templos. Por consiguiente, éstas fábricas, para que no se pierda el aspecto de antigüedad que las hace tan venerables, deben conservar la tez morena de su sillería en su primitivo estado, sin admitir los revoques de yeso, de pintura ó el enjalbegado de cal.... ¿Qué motivo puede inducir á semejante fealdad, convirtiendo los templos antiguos en almacenes?.... Gradúolo por absurdo igual al de dorar las esta-

tuas de mármol de la antigüedad.... ¿Quién ha dicho á los promotores de semejantes transformaciones que los templos góticos exigen mayor claridad?

»Una de las partes que en la construcción de estos templos roba la atención del espectador y da la principal belleza y ornato á su estructura es el ventanaje, de claraboyas airosa y gallardamente rasgadas, cuya longitud y distribución entraba en el plano interior del edificio, más para la simetría y elegancia que para comunicar la luz.... La devota majestad de los templos requiere una luz remisa ó cortada, que no ofenda ni distraiga el recogimiento de los fieles, como la ofendería la directa y viva transmitida por la diafanidad de los cristales limpios.

»¡Qué efecto tan extraño y hermoso harían estas iglesias en el estado en que salieron de la mano del Arquitecto! Los modernos, ó por mal gusto, ó por economía, ó por haber perdido de vista la mente del artífice en la traza arquitectónica de los referidos templos, los han desfigurado.»

¿Tuvo ó no razón otro escritor catalán, cuyo sentido estético era de los más vivos y profundos (Piferrer), para decir que tales páginas hacían á Capmany «superior á su tiempo y adivinador de lo futuro»?

Lo mismo puede y debe decirse de algunos de los escritos de Bellas Artes debidos á la pluma de Jove-Llanos, especialmente de los últimos. Ningún español del siglo XVIII, ni Azara mismo, mereció en tanto grado como Jove-Llanos la prez de afi-

cionado á las Bellas Artes, en el sentido más alto y noble que puede tener el calificativo de *aficionado*. Él contribuyó á fundar en Sevilla la escuela de dibujo (1769): él reunió escogida colección de cuadros, y otra todavía más preciosa é inestimable de bocetos, que es hoy gala y tesoro del Instituto Asturiano; pero todavía más que sus colecciones y su protección oficial, por desgracia poco duradera, enaltece su memoria el gusto finísimo y delicado de que hizo muestra al juzgar las obras estéticas que tienen por medio de manifestación el color y la línea. En la crítica de Jove-Llanos [1] pueden señalarse dos períodos

[1] Los escritos que conozco de Jove-Llanos, referentes á crítica estética, son los que siguen: *Elogio de las Bellas Artes*, pronunciado en la Academia de San Fernando el 14 de Julio de 1781, y aumentado después con notas.—*Informe sobre la publicación de los monumentos de Córdoba y Granada, grabados por orden superior* (14 de Mayo de 1786).—Otro sobre la misma materia (sin fecha).—*Elogio de D. Ventura Rodríguez*, pronunciado en la Sociedad Económica de Madrid en 19 de Enero de 1788, y adicionado con largas notas, especialmente una relativa á los orígenes de la arquitectura gótica.—*Memoria descriptiva del castillo de Bellver* (con largas notas y tres apéndices, que pueden considerarse como memorias distintas: la segunda versa *sobre las fábricas de los conventos de Santo Domingo y San Francisco, de Palma*; la tercera es una *descripción histórico-artística del edificio de la Lonja de Palma*).—Correspondencia desde Bellver con el P. Fr. Manuel Bayeu, conventual de Mallorca, sobre pintura.—Cartas á D. Antonio Ponz, especialmente la 2.ª (*descripción de San Marcos de León*), la 4.ª (*Oviedo y su catedral*), y la 10.ª (*Noticias del escultor asturiano Luis Fernández de la Vega*).—Cartas á Ceán Bermúdez.

Todos los escritos hasta ahora citados se leen en los dos tomos de la edición de Rivadeneyra. Entre los no coleccionados aún, figuran *Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del*

muy distintamente caracterizados. Pertenecen al primero los escritos anteriores á su deportación á Mallorca, en los cuales Jove-Llanos, á pesar de su habitual elevación de espíritu y del vigor de imaginación con que siente y se asimila lo bello y parece como que vuelve á crearlo con sus palabras, no traspasa, en general, los horizontes de la escuela clásica de Mengs y de Milizia, entonces dominante, por más que ya comience á notarse en él cierta curiosidad arqueológica que le lleva hacia los monumentos de la Edad Media, y cierta propensión á admirar obras artísticas que caen fuera del estrecho círculo en que se movía la crítica de los Llagunos, Azaras y Bosartes. En el segundo período, estas tendencias llegan á relativa madurez, y algunos pasajes de sus di-

cuadro de las Meninas de Velázquez (impreso en el libro titulado *Jove-Llanos, nuevos datos para su biografía, recopilados por D. Julio Somoza*. Madrid, 1885). Jove-Llanos poseyó el boceto de las *Meninas*, que hoy se conserva en Inglaterra.

—*Diarios de D. Gaspar Melchor de Jove-Llanos*. (Son las 256 páginas que llegaron á imprimirse del tomo III de las obras de Jove-Llanos en la *Biblioteca de Autores Españoles*. Me entregó estos pliegos el difunto Sr. D. Cándido Nocedal. Hay un extracto de estos *Diarios* hecho por Ceán Bermúdez, en el libro del Sr. Somoza, acerca de Jove-Llanos.)

Entre los escritos de Jove-Llanos que no se han impreso, y cuyo paradero ignoramos, había una *Carta de Philo Ultramarino sobre la arquitectura inglesa y la llamada gótica* (citada por Ceán Bermúdez, *Memorias para la vida de Jove-Llanos*, páginas 321 á 323).

Acerca de *Jove-Llanos considerado como crítico de artes*, se publicó un buen estudio de D. Fortunato de Selgas en los números de la *Revista de España* correspondientes al 28 de Abril y 13 de Mayo de 1883.

sertaciones mallorquinas hacen á Jove-Llanos legítimo precursor del romanticismo, por el sentimiento y color local con que restaura y anima mentalmente los templos, los alcázares y los castillos de la Edad Media, volviéndolos á poblar con las sombras de los que un día los habitaron. Conviene seguir un poco más de cerca este desarrollo de la cultura estética en un tan grande espíritu.

El *Elogio de las Bellas Artes* y el *Elogio de D. Ventura Rodríguez*, son acabados modelos de aquel género de oratoria académica, un tanto pomposa, y aliñada en demasía, pero grande, majestuosa y noble, en que Jove-Llanos se mostró émulo del mismo Marco Tulio. El carácter distintivo de este género de oratoria consiste en expresar de una manera solemne y brillante las opiniones generalmente admitidas en la conciencia pública, las que se llaman, no en mal sentido, lugares comunes, los cuales, no por ser comunes, dejan de ser á veces altísimas verdades. Pocas veces cae Jove-Llanos en la vacía ampulosidad de Thomas, que pasaba entonces en Francia por modelo de este género; pero se le parece algo en la calidad de los pensamientos, siempre más nobles y elevados que originales. Hemos hablado ya del espíritu con que está concebido el *Elogio de D. Ventura Rodríguez*, que es sin duda la obra en que Jove-Llanos se mostró más celoso partidario del renovado arte greco-itálico, derramando sobre sus restauradores una lluvia de alabanzas, de las cuales la posteridad cercena bas-

tante. Pero aun en ese mismo discurso se habla con cierto amor de las «instituciones caballerescas, de la pompa de los torneos y fiestas públicas, de las cruzadas, de los trovadores y juglares», y, sobre todo, de aquella arquitectura (la ojival), «robusta y sencilla en las fortalezas, liviana y suntuosa en los templos, osada y profusa en los palacios». Y no contentándose con vagos encomios, procura investigar en una larga nota los orígenes de esa arquitectura, inventando una teoría tan peregrina y fantástica, como ingeniosa, que la deriva de Oriente por intermedio de las Cruzadas. Los errores de los grandes hombres suelen ser fecundos, y este de Jove-Llanos lo fué, no solamente porque llamó la atención sobre la importancia de las artes bizantinas, entonces completamente olvidadas, sino porque enterró otra hipótesis no menos errónea, seguida por Felibien y Milizia, que veían en la arquitectura ojival una derivación del arte de los primivos germanos, dándola, por tanto, una antigüedad verdaderamente fabulosa, y en contradicción con todos los datos existentes. Jove-Llanos probó que «no se halla en Europa edificio alguno del género llamado gótico que conste ser anterior al último tercio del siglo XII», y razonando sobre esta base, y teniendo en cuenta la simultaneidad del hecho de las Cruzadas, y la existencia de arquitectos é ingenieros en los ejércitos cristianos, se empeñó, con más agudeza que solidez, en sacar triunfante la insostenible paradoja de ser los edificios *griegos*, *árabes y egipcios* vistos por los cruzados, el modelo y prototipo ó á lo me-

nos la *fuente* de la arquitectura ojival. Las columnas góticas las deriva de Bizancio, el arco apuntado, de la arquitectura *gitana* ó egipcia, «madre de todas las que en el antiguo Oriente merecieron este nombre» (lo mismo decía Bosarte); la filigrana de la escultura, los calados de ventanas y claraboyas, los trepados y labores de lazos y nudos, del *ornato arabesco*; las torres afiladas, los estribos y arbotantes, *de los ingenios y máquinas de guerra.* Podremos sonreir de algunos detalles de esta teoría, en los cuales, por otra parte, el autor no insiste mucho; pero nadie negará que tiene toda ella un sabor poético y hasta románticoy andantesco muy pronunciado, y, por otra parte, los sueños del arqueólogo en quien el solo nombre de las Cruzadas despierta todo un enjambre de recuerdos gloriosos que por su misma brillantez le descaminan, están bien compensados por la intuición soberana del artista, patente en la descripción del templo gótico que se leerá con gusto aun después de la de Capmany: «Colocado sobre un plano oblongo, dividida su área á lo largo en tres ó cinco naves, levantados los muros hasta rematar en bóvedas, cuya elevación crece gradualmente de los extremos hasta el medio; apoyadas estas bóvedas en arcos altos y estrechos, sostenidos sobre columnas delgadísimas.... Por dentro la altura, la estrechez y la terminación aguda de las bóvedas, el corto diámetro de los arcos altos y punteados, y la esbelteza de todos los miembros menores del ornato, siempre rematados en punta...., y por fuera las altas agujas de

las torres, los grupos de torrecitas pegados á sus ángulos, y terminados también á diversas alturas en agujas muy delgadas, los arbotantes, que, cayendo de bóveda en bóveda sirven de estribos á los muros, y toda la coronación compuesta de templecitos, pirámides, agujas y obeliscos, pródigamente sembrados y repetidos por el frente y costados, realzan tan notablemente el carácter de las obras góticas, que nadie podrá desconocer en ellas esa gentileza y gallardía que las distingue de todas las demás».

Todo esto está admirablemente visto, y, sin embargo, Jove-Llanos no pasa todavía de la inspección exterior del monumento. Más adelante comprenderá su verdadero sentido, su ley interna, su razón estética, «aquella silenciosa y profunda veneración que, apoderándose del espíritu, le dispone suavemente á la contemplación de las verdades eternas». Pero ya el mero hecho de adicionar con tales lucubraciones, dilatadas tan largamente y con tanta complacencia, la biografía de un arquitecto clásico, en la cual otros sólo hubieran encontrado ocasión para denigrar el arte de la Edad Media, indica cuáles eran las preocupaciones habituales de su espíritu. Y aún se extendían éstas á géneros mucho más modestos y olvidados que el género ojival. Las basílicas cristianas de los primeros siglos de la reconquista llamaron muy vivamente la atención de Jove-Llanos, que las bautizó con el nombre de *arquitectura asturiana*, desconociendo que no eran más que una prolongación decadente y empobrecida del

arte latino usado por los visigodos, aunque no dejó de encontrar en ellos «los tipos y miembros del antiguo orden toscano, bien que bastante alterados en sus formas y módulos». Ni paran aquí las novedades derramadas á manos llenas en las notas de la oración laudatoria de D. Ventura Rodríguez, puesto que también se consigna en ellas el singular descubrimiento de «no pocos restos del antiguo, particularmente columnas y capiteles de orden corintio en la mezquita de Córdoba, bien que miserablemente mutiladas las primeras para acomodarlas al tamaño de las otras, y picados los segundos para esculpir en ellos inscripciones árabes», descubrimiento que por sí solo basta para probar cuánta era la perspicacia y el instinto arqueológico de Jove-Llanos.

En terreno más desembarazado que el de la historia de la arquitectura se mueve nuestro autor al ensalzar en fastuoso panegírico la gloria de las otras dos artes del diseño. Conocía muy á fondo la historia de la pintura española, y no sólo la de los artistas próceres, sino hasta la de los medianos y olvidados, sobre cuyas vidas comunicó singulares datos á Ceán Bermúdez. Durante su larga residencia en la ciudad reina del Betis se había abierto su espíritu á los encantos de la pintura sevillana, á la magia del color y de la luz. «¡Gran Murillo! (exclamaba en un pasaje que, por lo trillado, casi es de mal tono literario citar.) Yo he creído en tus obras los milagros del arte y del ingenio: yo he visto en ellas pintadas la atmósfera, los átomos, el aire, el polvo, el

movimiento de las aguas, y hasta el trémulo esplendor de la luz de la mañana.» Crítica brillante, pero incompleta. Todas las cualidades externas de Murillo están aquí: sólo falta (¡inexplicable olvido en hombre tan creyente como Jove-Llanos!) el alma del pintor, su inspiración cristiana.

Hay en el *Discurso de las artes* profusión un tanto monótona de elogios, que á veces recaen en pintores de segundo orden; pero Jove-Llanos encuentra siempre altas y dignas expresiones cuando trata de hombres verdaderamente grandes: «¿Quién manejó el pincel con más valentía que Ribera? ¿Quién tocó con más vigor las luces y las sombras? ¿Quién expresó más vivamente los efectos de la humanidad alterada, ora estuviese marchita por los años, ora macerada con penitencias, ora destrozada y moribunda en la agonía de los tormentos?»

Pero el rey de la pintura española para él, como para nosotros, es Velázquez, y se atreve á decirlo, desafiando las iras de los idealistas de la escuela de Mengs: «*Alaben otros en hora buena las gracias de la belleza ideal, buscada casi siempre en vano por los correctores de la verdad y la naturaleza*, mientras que aplaudiendo sus conatos, damos nosotros á Velázquez la gloria de haber sido singular en el talento de imitarlas.... ¿Quién tuvo más verdad en el colorido, más fuerza en el claro-obscuro, más sencillez en la expresión, más variedad, más verdad, más sabiduría en los caracteres?.... Él solo expresó los efectos de la luz en el ambiente y los del aire iluminado por

ella en los cuerpos, y hasta en los vagos intermedios que los separan.... No os desdeñéis de seguir las huellas de tan gran maestro. *La verdad es el principio de toda perfección, y la belleza, el gusto y la gracia no pueden existir fuera de ella.* Buscadlas en la naturaleza, eligiendo las partes más sublimes y perfectas, las formas más bellas y graciosas; pero, sobre todo, aprended de Velázquez el arte de animarlas con el encanto de la ilusión, con ese poderoso encanto que la naturaleza había vinculado en los sublimes toques de su mágico pincel». Á tanto como esto se atrevió Jove-Llanos en público, y hablando delante de una Academia, donde el sistema de la *noción ideal* preconizado por Mengs pasaba por verdad inconcusa. Á mucho más se arrojó en unas *reflexiones* que en 1789 escribió sobre el boceto, que él poseía, del cuadro de las *Meninas*. Allí dice resueltamente que «si la pintura idealista causa más admiración, la naturalista causa más deleite: que aquella admiración es para muy pocos, y este deleite para muchos ó para todos; y, en fin, que si sólo á la reunión de entrambas es dado producir obras perfectas, aquellas en que la belleza ideal sobresalga, todavía si son débiles en la imitación, serán obscurecidas por aquellas en que el genio de la imitación se haya puesto al nivel de la naturaleza, aunque sin levantarse sobre ella»; afirmando, además, que Velázquez alcanzó «aquél don de la expresión que pertenece á la parte sublime y filosófica del arte.... No hay en sus cuadros cosa insignificante, cosa muerta:

todo en ellos respira, vive, siente, y sobre todo sus cabezas. *Es verdad que no osó encaramarse hasta aquella belleza abstracta que nos dicen haber alcanzado los antiguos, y de que hay tan pocos ejemplos modernos; pero tampoco ignoro que las afecciones y sentimientos del alma pertenecen á la naturaleza....* ¿Y qué pincel, aunque entren en la lid los de Ticiano y Tintoretto, ha sido tan fuerte, tan expresivo, tan veraz como el de Velázquez?» De todo lo cual se infiere que, así como Jove-Llanos fué de los primeros en sentir y conocer las bellezas de la arquitectura gótica, asimismo debe contársele entre los iniciadores del movimiento de reacción contra la pintura ecléctica y pseudo-clásica, movimiento que devolvió el crédito perdido á las escuelas de nuestra pintura nacional. En general, lo que más realza la crítica de Jove-Llanos y le da indisputable ventaja sobre todo lo que le rodea, es su aptitud para comprender y estimar rectamente los méritos de las escuelas más distintas. Aun en la misma escultura de la Edad Media, que á Bosarte y á otros parecía totalmente ruín y miserable, reconoce él «nobleza en los semblantes, expresión en las actitudes, gentileza en las formas, grandiosidad en los pliegues».

Apenas hubo región del arte que se librase de la escudriñadora mirada de Jove-Llanos, y en cuya historia no derramase algún rastro de luz. No conoció la arquitectura románica, ó la confundió con la gótica: no conoció (como nadie en su tiempo) la arquitectura mudejar, pero con-

tribuyó de una manera eficacísima á que todo el mundo contemplase por medio del grabado los monumentos árabes de Granada y de Córdoba, publicados por la Academia de San Fernando de una manera harto imperfecta y sin el cortejo de ilustraciones y disertaciones que Jove-Llanos deseaba, entre las cuales son de notar un análisis general é idea científica de la arquitectura árabe, un análisis particular de las partes ó miembros del ornato de esta arquitectura, midiéndolos y comparándolos exactamente y deduciendo de esta operación las proporciones arquitectónicas de cada uno, el paralelo de estas proporciones con las de griegos y romanos, y aun con las del arte gótico si fuere posible; observaciones sobre las varias materias empleadas por los árabes en sus edificios; estudio de las inscripciones, etc., etc. ¡Plan ciertamente vasto y magnífico! Pero los tiempos no estaban maduros aún para tan altos y trascendentales pensamientos, que todavía en nuestra época aguardan realización cumplida.

Jove-Llanos, que en la *Epístola del Paular* había expresado de una manera tan feliz el efecto religioso producido por la contemplación de los claustros, se hallaba mejor preparado que hombre alguno de su tiempo para aspirar con toda la fuerza de sus pulmones el aliento poético de la Edad Media, cuando la soledad y la desgracia le pusiesen en contacto con las reliquias de ella. Encerrado por la bárbara saña de sus perseguidores en el castillo de Bellver, allí bajó á consolarle el numen ignoto de aquella fortaleza, cuyo

silencio no se había interrumpido en más de dos siglos. Y por singular privilegio que la Providencia otorgaba al varón justo y perseguido, dióse en la mente de aquel anciano una nueva eflorescencia poética mucho más rica que la de sus verdores, y que bastó, con el testimonio de su limpia conciencia, á restablecer la paz y la alegría en su espíritu. Comenzaron á bullir y moverse en su fantasía, pugnando por adquirir cuerpo y forma, los fantasmas vagamente entrevistos en las crónicas de la Edad Media, los «próceres mallorquines que después de haber lidiado en el campo de batalla ó en la liza del torneo á los ojos de su príncipe, venían á recibir de su boca la recompensa de su valor, y cubiertos, no ya del morrión y la coraza, sino de galas y plumas, pasaban en festines y banquetes, juegos y saraos, las rápidas y ociosas horas». Con vivísimos colores se le representaban duros encuentros en la guerra, estrechos lances de montería y cetrería, alanos y sabuesos, garzas y gerifaltes, lorigas y cimeras, adornos y paramentos militares, batallas arrancadas y peligrosos hechos de armas, cortes de amor, y *lais* y *virolays*, *tenzones* y *serventesios*, juglares y ministriles, y la violeta de oro, premio del vencedor. Era una verdadera fiesta del espíritu la que Jove-Llanos se daba en sí propio, en páginas dignas de una crónica del siglo xv, según la feliz expresión de Milá y Fontanals. Otros adivinaron en pleno siglo pasado otras formas y manifestaciones del futuro romanticismo; pero el romanticis-

mo histórico y caballeresco, el romanticismo de Walter-Scott, el mundo de las costumbres feudales, Jove-Llanos fué el primer español que le descubrió, saludándole con voces en que se mezclaban el entusiasmo y la inexperiencia. ¡Con qué magia tan singular resonaban en sus oídos los nombres de los Vidales y Mataplanas, de los Moncadas y Torrellas, *gloria de Aragón*, de los Rocaforts y Muntaneres, *terror del Oriente!* ¡Cómo se deslumbraban sus ojos ante las primeras muestras de la mal conocida poesía de los trovadores, que él (como otros muchos entonces) confundía con la catalana! Nada de esto se hallaba entonces gastado ni marchito, como hoy lo está en gran parte por el amaneramiento y la rutina: todo era nuevo, todo podía inflamar una alma tan sinceramente poética aunque rara vez hiciera versos. En la descripción é historia del castillo, en las memorias sobre los conventos de Santo Domingo y de San Francisco, en la descripción de la Lonja de Palma, incomparable y bellísima fábrica de Jaime Sagrera, monumento el más bello que tenemos en España de la arquitectura civil del último período de la Edad Media, no queda ya rastro del hombre viejo, del hombre del siglo XVIII. Jove-Llanos salió de Bellver enteramente transformado. En su *Carta de Philo ultramarino*, que se ha perdido ó yace inédita, hacía la apología de los jardines ingleses, de lo que él llamaba género *pintoresco*, y que ya en Inglaterra se llamaba *romantic*, y también del anacronismo artístico que junta en un

mismo local, pero con cierta armonía, objetos de diversos tiempos y estilos, abriendo así inagotable campo á la fantasía inventiva del artista y del poeta.

Al nombre y á los trabajos artísticos de Jove-Llanos, va unido, como la sombra al cuerpo, el nombre de su paisano y minucioso biógrafo don Juan Agustín Ceán Bermúdez, que ocupa en su historia lugar análogo al de Boswell en la del Doctor Johnson ó Eckermann en la de Goethe. Pertenecía Ceán Bermúdez á esa clase de hombres laboriosos y medianos que, bajo la dirección é impulso de un hombre superior, desarrollan sus facultades en una dirección útil, y llegan á hacer trabajos interesantes, donde se ve un reflejo de la inspiración del maestro. Alentado por Jove-Llanos, que le comunicó á manos llenas noticias, consejos y documentos, no siempre bien aprovechados; alentado por Llaguno, que le confió manuscrita su obra de los arquitectos, emprendió Ceán Bermúdez la tarea altamente meritoria de reunir en forma de diccionario las noticias biográficas y el catálogo de las obras de casi todos los artistas españoles, incluyendo en el número, no solamente pintores y escultores, sino iluminadores ó miniaturistas, plateros y orífices, vidrieros, rejeros, bordadores de imaginería, grabadores en dulce ó de láminas, y grabadores en hueco. Su libro no hubiera sido posible sin el de Palomino, pero representaba un progreso enorme sobre él. Palomino tenía la ventaja de presentar sus biografías por orden cronológico,

al cual, con muy buen acuerdo, ha vuelto después Stirling. Ceán Bermúdez, aterrado sin duda por el cúmulo de sus personajes y por las dificultades que ofrecía el apurar la fecha de algunos, prefirió el orden alfabético, que es el más cómodo, pero el más irracional de todos. En la diligencia y en la riqueza de datos no hay punto de comparación entre ambos autores. Palomino tiene el mérito (ya en su lugar queda dicho) de habernos conservado la tradición de los talleres y estudios de su tiempo; pero esta tradición la acepta sin crítica, dando asenso á las más increíbles anécdotas, como es de ver en su vida de Alonso Cano. Por el contrario, en Ceán, autor seco y sin imaginación alguna, pero escrupuloso y pacienzudo, todo está apurado y comprobado con documentos, aunque, por desgracia, sólo nos da el extracto y la quinta esencia de ellos. Comenzó por examinar nuestros libros de artes, desde las *Medidas del Romano* hasta el viaje de Ponz, entresacando de ellos cuanto decía relación á la parte histórica. Otro tanto hizo con los libros italianos y franceses, para encontrar noticia de los artistas extranjeros que habían trabajado en España. Buscó después cuantos escritos inéditos podían darle alguna luz sobre la materia, y tuvo la suerte de dar con algunos tan importantes como el de Francisco de Holanda, el de Jusepe Martínez, los apuntamientos de Lázaro Díaz del Valle y de los dos Alfaros (que tanto sirvieron á Palomino) y las memorias de la antigua Academia sevillana, fundada por Murillo. Pero todo esto le hubiera

dado escaso caudal de noticias, si no hubiese acudido directamente á los archivos de las catedrales y monasterios, explorando por sí mismo los más importantes, y por medio de amigos suyos doctos é inteligentes los demás. Allí estaba la verdadera historia de nuestras artes, de la cual muy poco había en los libros. Ceán, con brevedad desesperadora, resumió en seis tomitos toda esta riqueza y la que pudo suministrarle el examen directo de las obras de arte, ya en los templos y palacios, ya en varias galerías particulares. No pidamos más á quien tanto hizo: no busquemos con la mala fe que mostró Gallardo (movido de su odio ciego contra los afrancesados) lunares y omisiones inevitables en un trabajo tan inmenso. Si alguna vez llega á escribirse la historia de las artes españolas, á Llaguno y á Ceán deberemos siempre los fundamentos. Sin sus libros, hubiera sido imposible el de Stirling, que, á pesar de sus méritos, tampoco es definitivo, y que las más de las veces no hace sino poner en mejor estilo y método, con crítica más certera y desapasionada, lo que halló escrito en sus predecesores. Las adiciones de Ceán al libro *De los arquitectos* de Llaguno todavía son mejor libro que el *Diccionario de Bellas Artes*, como escritas en edad madura y con más caudal de doctrina: tienen, además, la ventaja de exhibir íntegros los documentos en que el autor se apoya. Por todo ello mereció Ceán Bermúdez, si no el retumbante dictado de *Plinio español* con que le celebraban sus amigos y compañeros de infortunio político, ni el de *his-*

toriador filósofo que se lee en el encabezamiento de la oda de Reinoso, tan impíamente destrozada por Gallardo [1], á lo menos alguna parte de las alabanzas y muestras de agradecimiento que en más sosegado tono le prodigó el mismo ilustre poeta sevillano:

«No, dulce amigo: en el sepulcro odiado
De tu saber la lumbre
No se apagó, que aún brilla en la alta cumbre,
Do á las artes el templo has levantado.
Aún muestra allí tu voz al genio ibero
De la gloria el sendero.
Allí la magia de *Velázquez* vive,
Y del Van-Dyck hispano
El amable pincel: allí de *Cano*
El triple genio eternidad recibe,
Y edad logra por ti más duradera
La fábrica de *Herrera*.
Sí; la gran mole que erigió Filipo
Y el lienzo que remeda
La gloria que vió Antonio: el que de *Breda*
La rendición figura, el que á *Menipo*,
El tiempo deshará, cual sol la nieve,
Ó viento el humo leve.
Pero no así del arquitecto sabio
Perecerá el renombre;
No el de Murillo así: tu claro nombre
Que de Bermudo inmortaliza el labio,
¡Oh, gran Velázquez!, triunfará de olvido,
Por su voz redimido [2].»
. . . .

[1] Vid. *Pasatiempo jocoso* (en el número 2.º de *El Criticón*, Madrid, 1834).

[2] *Obras de Reinoso* (edición de los Bibliófilos andaluces), tomo 1, *Poesías*, págs. 102 á 106.

En la crítica estética, Ceán carece de toda iniciativa propia. Tomó por modelo y por guía á Jove-Llanos, y repite ciegamente sus juicios y máximas, á veces con las propias palabras. Aceptó sus aventuradas teorías sobre la procedencia oriental de la ojiva, y bautizó el gótico con el extraño nombre de arquitectura *ultramarina*. Pero tuvo el mérito de haber hecho, antes que otro alguno en España, la descripción prolija y minuciosa de un edificio gótico del último tiempo: la catedral de Sevilla [1]. Á la bienhechora influencia de Jove-

[1] Las obras de Ceán que más ó menos dicen relación con nuestro asunto, son:

—*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España...., publicado por la Real Academia de San Fernando. Madrid, en la imprenta de la Viuda de Ibarra. Año de 1800.* Seis tomos 8.° En el último hay extensos índices cronológicos, geográficos, etc., el más extenso de los cuales forma una especie de itinerario artístico de España. Sería de desear que esta obra se reimprimiese con las adiciones manuscritas que dejó D. Valentín Carderera.

—*Descripción artística de la catedral de Sevilla. Sevilla, en casa de la Viuda de Hidalgo, 1804.* 8.°—Hay una reimpresión, también de Sevilla, 1863.

—*Descripción artística del Hospital de la Sangre, de Sevilla.* Valencia, imp. de Benito Montfort, 1804.—12.°

—*Carta de D. Juan A. Ceán Bermúdez á un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana, y sobre el grado de perfección á que la elevó Bartolomé Esteban Murillo, cuya vida se inserta, y se describen sus obras en Sevilla.* Cádiz, 1806. 12.°

—*Diálogo sobre el arte de la Pintura* (son interlocutores Mengs y Murillo). Sevilla, imp. de Aragón y Comp.ª, 1817. 12.°

—*Colección de cuadros del Rey de España, que se conservan en sus reales palacios, Museo y Academia de San Fernando, con inclusión de los del Real Monasterio del Escorial....* Madrid,

Llanos se debe atribuir también el que Ceán Bermúdez, educado en la austera disciplina de Milizia, cuyo *Arte de ver* tradujo y exornó con útiles notas, se apartase del exclusivismo idealista y pseudo-clásico al juzgar la pintura religiosa y naturalista de la escuela sevillana en su maestro más egregio. Bajo este aspecto, las mejores páginas de crítica que Ceán Bermúdez nos ha

1826-28. Texto de Ceán Bermúdez: litografías dirigidas por D. José Madrazo.

—*Arte de ver en las Bellas Artes del diseño, según los principios de Sulzer y Mengs, escrito en italiano por Francisco de Milizia, y traducido al castellano, con notas é ilustraciones, por Ceán Bermúdez, con el objeto de conocer las preciosidades que se conservan en el Real Museo de Madrid y en otras partes. De orden de S. M.* Madrid, Imp. Real, 1827. 4.°

Hay otra traducción muy infeliz del libro de Milizia: *Arte de saber ver en las Bellas Artes del diseño, traducido al castellano por el arquitecto D. Ignacio March, y aumentado con un tratado de las sombras, y otro de la distribución ó compartimiento de casetones en todo género de arcos y bóvedas, compuesto por el arquitecto D. Antonio Ginessi, traducidos al castellano por D. Pedro Serra y Bosch.... Barcelona, imp. de J. Cherta y Compañía. Año 1830.* 4.°

—Adiciones á las *Noticias de los Arquitectos (vide supra).*

—*Sumario de las antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes á Bellas Artes.* Madrid, imprenta de D. Miguel de Burgos, 1832, folio. Obra póstuma dada á luz por la Academia de la Historia. Es libro que debe consultarse con bastante cautela, porque Ceán no vió muchos de los monumentos de que habla, y, además, su fuerte no era la arqueología clásica ni la geografía antigua de España.

—*Análisis de un bajo-relieve atribuido al Torrigiano.* (Se imprimió en el núm. 87 de *El Censor*, sábado 30 de Marzo de 1822.)

—*Diálogo sobre la primacía entre la pintura y la escultura* (interlocutores Berruguete y Alonso Cano). Se imprimió en *El*

dejado, son las del breve diálogo entre Mengs y Murillo, trabajo vergonzante, al cual no se atrevió á dar su nombre por no chocar de frente con las opiniones recibidas. Oculto bajo la persona de Murillo, hace el tímido Ceán la crítica más sangrienta del eclecticismo de Mengs, de esa *bárbara educación* artística que estudia los modelos antes que la naturaleza, del paganismo

Censor, núm. 89, 13 de Abril de 1822. Ceán Bermúdez declara iguales en mérito, distinciones y prerrogativas á las dos artes, censurando amargamente á Benedetto Varchi y á D. Felipe de Castro, que habían dado preferencia á la escultura.

— *Diálogo sobre el origen, formas y progresos de la Escultura en las naciones anteriores á los griegos* (núm. 91 de *El Censor,* 4 de Mayo de 1822).

—*Diálogo sobre el estado de perfección á que llegó la Escultura en Grecia* (núm. 97 de *El Censor,* 8 de Junio de 1822).

—*Diálogo sobre la Escultura en tiempo de la dominación de los romanos* (núm. 102 de *El Censor,* último publicado, 13 de Julio de 1822).

—*Diálogos entre los retratos del Cardenal Espinosa y el pintor Carreño.* (Ms.)

—*Carta sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias.* (Ms.)

—*Noticia histórica del famoso cuadro de Rafael, llamado «El Pasmo de Sicilia».* (Ms.)

—*Ilustración sobre la custodia de la catedral de Sevilla, fabricada por Juan de Arphe.* (Ms.)

—*Vida de Juan de Herrera.* (Posee el original nuestro amigo D. Eduardo de la Pedraja y Samaniego en su curiosa colección de papeles y libros relativos á la Montaña y á sus hijos famosos. Tengo idea de que ésta y alguna otra de las obrillas artísticas de Ceán Bermúdez que aquí se citan como inéditas, vieron la luz pública en el folletín de un periódico político, hace algunos años.)

—*Sobre el nombre, forma, progresos y decadencia del churriguerismo.* (Ms. Fué leido por el autor en la Academia de la

académico que intenta llevar á los cuadros religiosos las formas y aptitudes esculturales; y acusa resueltamente al pintor de Carlos III de haber dado al traste con la pintura española (aunque por rumbo opuesto al de Lucas Jordán), oprimiéndola con un cúmulo de reglillas y de preceptos, y extraviándola con las resonantes palabras de «estudio del antiguo, filosofía, belleza ideal y metafísica del arte». Supone que Mengs se murió de envidia y desaliento de sí propio, á vista de aquellos asombrosos lienzos de Velázquez, «donde se ven andar los caballos y rodar las deva-

Historia. Vid. tomo VI, fol. 21. Tiene por principal objeto vindicar á España del cargo de inventora del churriguerismo, y hacerle venir del barroquismo italiano.)

—*Historia general de la Pintura.* (Hay un extracto de la parte concerniente á la escuela aragonesa en el artículo *Zaragoza*, del *Diccionario Geográfico* de Miñano. La obra quedó inédita, y quizá sin terminar. Era una refundición del *Diccionario* en forma histórica, y adicionado con muchas noticias.)

—*Catálogo de las Pinturas y Esculturas de la Academia de San Fernando.* Madrid, 1824.

—*Catálogo razonado de las estampas que posee D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, formado por él mismo, y ensayo para el de una colección completa de Pinturas, Esculturas, Estampas, Diseños y otras obras de las Bellas Artes, principiado en Madrid el día 1.º de Noviembre de 1819.* (Ms. incompleto, que posee don Luís Carmena. Empieza con una reseña histórica del grabado, una noticia de los principales grabadores alemanes y descripción de varias estampas. Por lo que dice el autor en la introducción, la obra debía comprender, además, el estudio de las estampas italianas, holandesas y flamencas, francesas y españolas.)

Sobre Ceán Bermúdez, véase el *Bosquejo de la literatura en Asturias, seguida de una extensa bibliografía de escritores asturianos*, por D. Máximo Fuertes Acevedo. Badajoz, 1885.

naderas de las Parcas»; sostiene que los nuestros fueron grandes, porque aprendieron á pintar antes que á dibujar «con esos inútiles primores de gastar bien el lápiz, que sólo sirven para hacer mezquinos y medrosos», y, finalmente, entona en loor de Murillo el más apasionado ditirambo. Este opúsculo tiene la importancia de su fecha: 1819. Cuando un hombre tan meticuloso y desconfiado de toda novedad como Ceán Bermúdez, un simple erudito más bien que un estético, se atrevía á lanzar tales paradojas, es porque la revolución artística estaba ya en la atmósfera. Goya había triunfado de Mengs, aunque nadie hubiese seguido á Goya. El eclecticismo idealista, cada vez más frío, impopular y desacreditado, sucumbía bajo los golpes de la escuela de David, que brilló por un momento, para caer luego envuelta en la ruína común de todo lo amanerado y todo lo falso.

No quedaría completo el cuadro de las ideas que en el siglo XVIII dominaron sobre las artes del diseño, ni se entendería hasta qué punto llegaron á ser populares estas ideas, rompiendo el estrecho círculo de los artistas y de los críticos de profesión para penetrar en el espíritu de todos los hombres educados, preocupándolos y apasionándolos más que en época alguna de nuestra cultura, si no tuviéramos en cuenta los discursos y las poesías que solemnemente se recitaban cada tres años en la apertura y distribución de premios de la Academia de San Fernando; piezas poéticas ú oratorias que son, al mismo tiempo que reflejo

fidelísimo de la Estética reinante, una crónica viva de las transformaciones que iba experimentando el arte literaria, en íntima y estrecha relación con las otras artes hermanas[1]. No todos los versos leídos en aquellas brillantes y clásicas fiestas son ejemplares de inspiración lírica ni merecen vivir en la historia, á no ser como deplorables testimonios de un período de *poesía prosaica*; pero desde el reinado de Carlos III el estro de los poetas se mostró algunas veces igual á la grandeza del asunto. Hay un verdadero abismo desde los flojos y desmayados metros de Montiano ó del Padre Jerónimo de Benavente, de Salas ó de don Pedro de Silva, hasta aquellas nobles y reposadas estancias de Fr. Diego González, en quien pareció renacer la sana y apacible lengua de Fr. Luís de León:

«De la madre Natura
Los seres desmayados
Á más sublime estado los levantas,
¡Oh divina pintura!,
Y al lienzo trasladados,
Instruyes la razón, la vista encantas.»

Huerta fué el poeta favorito de la Academia de San Fernando; las actas de los años 1760, 1763 y 1778 están llenas de versos suyos, églogas piscatorias, canciones, octavas, romances endecasílabos, tan desiguales como todo lo que hizo, robustos y valientes á veces, pero afeados de con-

1 Vid. para este estudio la riquísima colección de *Poetas líricos del siglo XVIII*, ordenada por D. Leopoldo A. de Cueto para la *Biblioteca* de Rivadeneyra.

tinuo por una extraña mezcla de la hinchazón gongorina y del prosaismo didáctico de su tiempo. Por cierto que no deja de causar extrañeza ver al desmandado y semirromántico poeta de la *Raquel* cifrar la excelencia del arte

> «En que pueda el ingenio laborioso
> Seguir en los modelos soberanos
> El primor de los griegos y romanos [1].»

Años después, otro poeta, no menos español ni menos insurrecto que Huerta contra los preceptos de las escuelas y aun contra los del buen gusto, el cantor de las *Naves de Cortés* y de *Granada Rendida*, D. José María Vaca de Guzmán, cuyos arrojos tan en gracia cayeron á la Academia Española, leía en la Sociedad Económica de Granada [2], con motivo de una repartición de premios á los alumnos de las escuelas de diseño, un romance endecasílabo, donde se extasía con las glorias del *pincel toscano* y de la arquitectura clásica:

> «Lucirá Jonia, brillará Corinto,
> Crecerá de la Dórida el aplauso.
> ....
> Soberbio alcázar, religioso templo
> Aquí Síloe labró con diestra mano:
> Portentos nacerán de sus cenizas,
> De torres altas y triunfantes arcos.»

Aunque esta admiración no es tan exclusiva

[1] *Égloga piscatoria* leída en 28 de Agosto de 1760.
[2] En 20 de Enero de 1781.

que le impida recordar los timbres del arte pictórico nacional:

«De Labrador imitarán las frutas,
Copiarán las florestas de Arellano,
Peces de Herrera, lides de Toledo,
Y del mismo Velázquez los retratos [1].»

Pero todo cuanto las artes habían inspirado hasta entonces á nuestros poetas del siglo pasado, parece prosa vil al lado de la magnífica oda de Meléndez *Á la Gloria de las artes*, leída en la Academia de San Fernando el 14 de Julio de 1781. Aun á la distancia en que nos hallamos de aquellos poetas y de aquellos artistas, se comprende y se justifica el asombro y la explosión de entusiasmo que tales versos produjeron. Desde la ruína de nuestras antiguas escuelas clásicas no se habían oído en España otros iguales. De allí á las

[1] El capellán de las Recogidas, D. Francisco Gregorio de Salas, tipo el más acabado del prosaismo dominante en el siglo XVIII, hizo oir su voz repetidas veces en la Academia de San Fernando, ya describiendo en 1781 el cuadro de la Anunciación, obra postrera de Mengs, ya haciendo la crítica burlesca del churriguerismo de los edificios públicos de Madrid, en un *Sueño poético* (1778) y en una serie de *Juicios críticos*, entremezclados de verso y prosa y no faltos enteramente de donaire, que leyó en 1778, 1784, 1787 y 1790. Como las inocentes chocarrerías de Salas se hicieron popularísimas, y mucha gente las tomó de memoria, no se puede negar que este simpático coplero contribuyó á su manera al triunfo de la cruzada de los Ponz, de los Villanuevas y de los Bosartes. Lo que parece inverosimil, y es buen dato para conocer el gusto del tiempo. es que semejantes bufonadas se hayan leído en junta pública de Academia alguna. Vid. *Obras* de D. Francisco Gregorio de Salas, tomo I, págs. 323 y siguientes.

odas de Quintana no había más que un paso. El mismo Quintana, con amor de discípulo, ha apreciado mejor que ningún otro los méritos de esta composición, en que Meléndez, abandonando por primera vez los fáciles y trillados senderos de la insulsa poesía bucólica y anacreóntica, osó volar *como el ave de Jove* á los espacios de la gran poesía «con un entusiasmo tan sostenido, tan igual, describiendo con tanta inteligencia como elegancia los monumentos clásicos del cincel antiguo, dando en hermosos versos realce y brillo á los pensamientos de Winckelmann, con quien manifiestamente lucha, y todo esto sin desmayar, sin decaer, sin que se confundan ni alteren las formas regulares del plan con la energía y el desahogo de la ejecución, en una poesía de estilo tan perfecta y acabada».

De Winckelmann y Mengs desciende, en efecto, la inspiración estética de Meléndez; pero no todo está sacado de los libros, no todo está aprendido: lo que alienta y vivifica la composición es el entusiasmo del poeta por las obras maestras del arte clásico, y este entusiasmo es sincero, aunque Meléndez no conociese tales obras más que por traslados. Profesa Meléndez el principio de la *belleza ideal* y de la depuración de los seres naturales por medio del arte, en los mismos términos en que Mengs la entendía y practicaba:

> «Tus seres *mejorarse*,
> *¡Oh, natura!*, en el lienzo trasladados....»

pero siente de una manera personal y viva los hechizos del color y de la luz:

«¿De qué vena
Sacas el colorido,
Que al alba el velo cándido retrata
Cuando asoma serena
Por el Oriente, en rayos encendido?
. . . .
¿Cómo en un plano inmensos horizontes,
La atmósfera bañada de alba lumbre,
Sereno y puro el cielo,
La sombra obscura de los pardos montes,
Nevada la alta cumbre,
La augusta noche y su estrellado velo,
Del ave el raudo vuelo,
El ambiente, la niebla, el polvo leve,
Tu mágico poder tan bien remeda,
Que á competir con la verdad se atreve,
Y el alma enajenada en ellos queda?»
. . . .

Sería preciso trasladar toda la oda para dar idea cumplida del poder de expresión que hay en ella; pero á lo menos conviene recordar, no sólo por sus múltiples bellezas, sino porque vienen á ser la paráfrasis elocuente de las descripciones de Winckelmann y de Milizia, algunas de las estancias consagradas por Meléndez á los grandes monumentos de la escultura griega:

«Pero el mármol se anima, del agudo
Cincel herido, y á mis ojos veo
Á Laocón cercado
De silbadoras sierpes: en su crudo
Dolor escuchar creo
Los gemidos del pecho congojado,
Y el aspirar alzado.

Los hórridos dragones, con ñudosos
Cercos le estrechan, y su mano fuerte
En vano de sus cuerpos sanguinosos
Librarse anhela y redimir la muerte.
¡Mira cómo en su angustia el sufrimiento
Los músculos abulta, y cuál violenta
Los nervios extendidos!
¡Cuál sume el vientre el comprimido aliento
Y la ancha espalda aumenta!

. . . .

¡Y cuál muestra en su frente
La fortaleza y el dolor luchando,
Y con las sierpes en batalla fiera,
Sus vigorosos muslos agitando,
Los fuertes lazos sacudir quisiera!
»Mientra en Apolo la beldad divina
Se ve grata animar un cuerpo hermoso,
Do la flaqueza humana
Jamás cabida halló. Su peregrina
Forma y el vigoroso
Talle en la flor de juventud lozana,
Su vista alta y ufana
De noble orgullo y menosprecio llena,
Muestran al Dios, que en actitud serena
Tiende la firme omnipotente mano.
Parece en la soberbia excelsa frente
Lleno de complacencia victoriosa
Y de dulce contento,
Cual si el coro de Musas blandamente
Le halagara: la hermosa
Nariz hinchada del altivo aliento,
Libre el pie en firme asiento,
Ostentando gallarda gentileza,
Y como que de vida se derrama
Un soplo celestial por su belleza,

Que alienta el mármol y su hielo inflama.»

....

¡Qué fiesta del espíritu debió de ser aquella en que se oyeron sucesivamente tales versos de Meléndez y la prosa del *Elogio de las Artes* de Jove-Llanos! Tan impresa quedó en el recuerdo de todos, y tal rastro de luz dejó tras de sí, que perjudicó no poco al éxito de otra canción de Meléndez *El deseo de gloria en las Artes*, leída en la junta académica de 14 de Julio de 1787, por más que buenos conocedores, entre ellos el mismo Quintana, no la juzgasen inferior á la primera; porque si el estilo era menos perfecto y esmerado, tenía, en cambio, una audacia de tono insólita hasta entonces en el poeta. Con efecto: Meléndez había entrado en la que podemos llamar su *temporada filosófica*, y trataba de dar más alcance y trascendencia á sus composiciones, lo cual á los ojos de Quintana era un mérito, y no siempre lo es á los nuestros. Lo cierto es que esta oda resultó más dura y escabrosa que la primera, mucho más razonadora y prosaica, además de ser en bastantes pasajes amplificación débil y verbosa de ideas que con más espontaneidad había expresado antes. Los principios estéticos son siempre los de Mengs:

«.... la *mente creadora*,
Émula del gran Ser que le dió vida,
Hasta las obras *enmendar desea*
De su alta excelsa *idea*.
Así en la llana tabla colorida,
Nuevos seres engendra, y los mejora

De diestra mano el toque peregrino.

. . . .

¡Oh, mágico poder! El delicado
Botón, la hórrida nube,
La vaga luz, el verde variado,
Sólo unas líneas son, y al pensamiento,
Cual la misma verdad, llevan contento.»

Y para que no se dude de la procedencia de esta doctrina, el autor derrama flores á manos llenas sobre la tumba del llamado *pintor filósofo*, celebrando en él, á vueltas de cualidades positivas, otras que no tuvo jamás: gracia, belleza ideal, composición ingeniosa, *verdad del colorido*, expresión, dibujo delicado.

Meléndez no acertó á triunfar de sí mismo en esta segunda prueba. Pero el impulso vigoroso comunicado por él á la exposición animada y brillante de las ideas estéticas, pasó á otros ingenios, que acudieron como en certamen á disputarse

« La palma colocada
Al pie de la verdad y la belleza.»

Fué el primero, y uno de los más afortunados, el célebre humanista y catedrático de Poética de los Reales Estudios de San Isidro, D. Ignacio López de Ayala, el cual leyó en la distribución de premios de 1784 unos vigorosos tercetos sobre *el ornato que dan las Artes á la Naturaleza*. Son los mejores versos castellanos que hizo en su vida; por no decir los únicos buenos. El autor sigue muy de cerca las huellas de Meléndez, y en algunos pasajes se ve el empeño de competir

con él, y de dar una expresión todavía más enérgica y concisa á sus pensamientos:

«Terror inspira el duro bronce, y leo
La turbación, espanto y alarido
Del que bramar entre serpientes veo,
El arco, el brazo, el rostro enfurecido
Del Dios advierto que vengó á Latona,
Y de su flecha el volador ruïdo.
Siento el ímpetu y arte que blasona
El gladiador, que intrépido pretende,
Vencido muerte, ó vencedor corona.
Del sacro fuego que en el alma prende
Tan grande es la virtud, tal la ventura,
Que en la informe materia vida enciende.»
. . . .

La estética de D. Ignacio López de Ayala es de lo más espiritualista y platónico que puede darse. El genio de las artes es para él una *luz etérea,* un fuego *comunicado* del *Divino Ser*, una centella voraz é inextinguible que levanta el vuelo

«Á do su origen y su ardor la llama».

La mente humana, que abraza cuanto cabe en los cielos y en la tierra, puede crear animosamente otro universo todavía más hermoso, por obra de la fecunda fantasía, acercándose así:

«á la suprema *Idea*,
Que enciende y llama al corazón humano.
. . . .
Cuanto embellece el varïado suelo,
El ámbito del aire luminoso,
El mar profundo, el cristalino cielo,

Sujeta con su espíritu animoso,
Y, *criador universal*, figura
Más adornado el mundo y más hermoso.
Con osadía igual á su ventura
Corrige y cría otra naturaleza
De más beldad, de perfección más pura;
Y vencida primero la dureza
De la necesidad, con nuevo aliento
Busca, no satisfecho, *más belleza*....
¡Alma feliz, á la que el cielo llama
Por senda tan gloriosa, alma escogida,
Si llegas á la lumbre que te inflama,
¡Oh!, no te espante la áspera subida,
Que el ánimo celeste más se alienta
Cuando el laurel con más afán convida!»

En principios muy semejantes de ideología espiritualista está basada la notable oración sobre las Bellas Artes pronunciada en 1790 por el arcediano de Segovia, D. Clemente Peñalosa, autor de un curioso libro de política, imitación en parte, y en parte refutación del *Espíritu de las leyes*. Peñalosa sostiene, como Meléndez y Ayala, y Mengs y Milizia, y todos los estéticos de entonces, sin excluir á Arteaga, que la belleza natural no hace tanta impresión como la imitada «que el arte adorna y viste de gracias á la naturaleza, la suple, la perfecciona y acaba objetos más felices». La belleza perfecta no existe en las cosas creadas, pero existe la *Idea* ó la suma de sus perfecciones en el orden del Universo, del cual es trasunto el orden artístico. El imitador enseñado á descomponer la naturaleza, se levanta sobre ella, y, tomando las perfecciones de todos los objetos,

forma uno bello. No se detiene en las cosas sensibles, sino que, *buscando la unidad verdadera,* se eleva hasta los senos de la Divinidad, para crear en su fecunda fantasía la *idea* ó tipo de perfección que ha de poner en la tela, en el poema, en el mármol. « Por eso (añade Peñalosa en su calidad de apologista católico) las obras de los ateos han sido en todos los siglos las más áridas, porque en su imaginación no hace asiento la suma hermosura y perfección de Dios.»

El movimiento *indeliberado* de placer que la belleza produce (continúa explicando nuestro autor), no es el único juez decisivo de sus obras. Es menester contar con el *gusto de la razón,* sin el cual, el gusto de los sentidos es cosa *arbitraria y de opinión.* No basta sentir la belleza de una estatua: es necesario conocerla, analizarla por un procedimiento racional. En las edades clásicas de las Artes se admira la unión del *genio* con el *raciocinio,* y del *entusiasmo* con la *filosofía.* «Hay épocas en que desciende á los pueblos un espíritu de perfección ó habita entre los hombres cierto Numen destinado á unir y mejorar sus ideas.» Pero la presencia de este Numen es siempre harto rápida: después de complacerse en crear algunas generaciones más sabias y delicadas que las precedentes, «huye del género humano como suerte caprichosa, llevándose consigo las luces que antes difundía». Para detener en alguna manera esta fatal decadencia, Peñalosa no encuentra otro recurso que la filosofía de las artes. «Si somos filósofos, seremos artis-

tas.» Esta *filosofía de las artes*, se reduce á la *filosofía del corazón:* rasgo sentimental muy propio de la época en que el docto Arcediano escribía. «Las Artes que deleiten por medio de la imitación, requieren tres condiciones: *fibra delicada, corazón sensible, razón despierta y profunda.* El principio de la sensibilidad estética es la *atracción moral*, «á cuyo círculo refluyen las almas para sentir». El efecto moral del arte consiste en una acción serena y apacible, que eleva el pensamiento y dilata las delicias de la vida. ¿Á quién no alegran el ánimo aquellas imágenes de la poesía clásica: «cerros dorados, luz *serena,* golpes de agua desgajados, límpidas ondas, Faunos, Ninfas[1]»?

Es raro encontrar en escritos de este tiempo tanta copia de ideas expresadas con tanta facilidad y limpieza, y de un modo, por decirlo así, tan moderno. Algo pudiéramos decir también del discurso leído en la junta de 1802 por el secretario de la Academia de San Fernando, don José Luís Munárriz (el traductor de Blair), sobre *los conocimientos accesorios que debe poseer el artista;* pero falta espacio, y es preciso limitarnos á los nombres más ilustres. ¿Cómo omitir el de Quintana, que por primicias de su juvenil ingenio presentó en la arena académica una oda en 1787, y una epístola en 1790, á los diez y ocho de su edad? Cierto que una y otra composición

1 En la *Continuación del Memorial Literario* (Madrid, Imprenta Real, 1794, tomo III, pág. 93) se lee un extracto de esta oración de Peñalosa.

están muy lejanas de lo que fué luego el más descuidado de los rasgos de aquel gran poeta; pero algo hay que hace presentir ya, aunque sea de lejos, la elevación de sus aspiraciones artísticas:

> «Levante, pues, el misterioso velo
> Con que natura sus bellezas cubre,
> Tu gran genio, y sus ámbitos girando,
> La belleza ideal beba en su fuente.
> Que cual águila rápida, á las nubes
> Se lance impetuoso, y discurriendo
> Los magníficos orbes celestiales,
> De *idealidad* se llene, y descendiendo
> Desde allí al suelo, de su mente altiva
> Todo lo bajo y terrenal desvíe,
> Dicte tus obras y tu mano guíe.»

La musa juvenil de Quintana estigmatizaba ya en tono tan severo y dogmático como lo fué el de su madurez, todo empleo liviano, fútil ó vergonzoso de las artes del ingenio, toda prostitución de los pinceles y de la pluma. Sólo consiente que se empleen en eternizar los actos de heroismo, los triunfos y los martirios de la patria y de la libertad, Catón y Bruto, Pelayo, el Cid y Guzmán el Bueno. ¿Quién no reconoce en esto la misma pasión de poeta *civil*, ardiente, generosa, exclusiva y casi fanática que luego estalló con tan desusada majestad y grandeza en la oda *Á Padilla* y en la oda *Á la Imprenta*:

> «Y si queréis que el universo os crea
> Dignos del lauro en que ceñís la frente,
> Que vuestro canto enérgico y valiente
> Digno también del universo sea.»?

La idea del envilecimiento de la *sagrada lira* se había aferrado tenazmente al espíritu de Quintana, que muy mozo aún presentía y anhelaba para su frente los lauros de Tirtéo:

«¡Ay! Los sagrados venerables días
No son aún en que se torne al canto
Su generoso y sacrosanto empleo.
Pero ellos brillarán: yo, caro amigo,
Ya entonces no seré: nunca mi acento,
Hirviendo de entusiasmo, en grandes himnos
Se podrá dilatar, que grata escuche
Mi patria, y que en la pompa de sus fiestas
El coro de los jóvenes las cante,
El coro de las vírgenes responda,
Y el eco lleve mi dichoso nombre
Y todo un pueblo con furor le aplauda.»

Apresurémonos á advertir, sin embargo, que Quintana, como gran poeta que era, fué accesible á todas las formas y manifestaciones de lo bello, y así acertó á expresar de un modo admirable la gracia de la figura humana agitada por el movimiento de la danza (en la oda *Á Cintia)*, y no se mostró indiferente á los halagos del canto y de la declamación, en la oda *Á Luísa Todi.*

El ingenio de Gallego, más flexible si menos altamente lírico que el de Quintana, pagó también el usado tributo á las Artes, cuyo elogio había llegado á ser la *pieza de examen* de nuestros poetas. No podía ser más solemne la ocasión en que el vate zamorano escribió su famosa oda *Á la influencia del entusiasmo público en las Artes.* Era en Setiembre de 1808, en los primeros y más

gloriosos días de la guerra de la Independencia, después del triunfo de Bailén y de la primera defensa de Zaragoza. La capital, libre por breve espacio de la presencia de los ejércitos franceses, daba rienda suelta á la expansión patriótica, que forzosamente tenía que mezclarse en todo género de solemnidades. Era necesario, pues, que el nuevo panegirista de las Artes diese á su canto muy diversa forma y espíritu que los anteriores, poniéndose al nivel del entusiasmo cívico, y dejando en lugar secundario aquellas lucubraciones técnicas que habían sido el asunto primordial de los versos de Meléndez y Ayala. Gallego salvó hábilmente el escollo, cantando en versos magníficos la fuerza y el poder creador del *entusiasmo*, fuente de todas las grandes acciones de la vida y de todas las sublimes creaciones del arte:

«Sus obras inmortales
Del tiempo vencen la veloz carrera.
Él fué quien blando suspiró en Tibulo,
Trazó los celestiales
Rasgos que á Venus dan gracia y belleza;
Él la noble osadía
Fijó de Apolo en la gentil cabeza;
Y á par que en el sonoro
Canto de Homero al implacable Aquiles
El penacho agitó del yelmo de oro,
Y en su seno encender los ayes supo
Con que la triste Andrómaca suspira,
Dió el intenso gemir al noble grupo
Do en lastimero afán Laoconte espira.
Él sólo fué: si la espartana gente
Ardiendo en sedición calmó Torpandro:

Si Timoteo audaz con prestos sones
Supo encender el alma de Alejandro
En el vario volcán de las pasiones,
Primero las sintió. Quien á los ecos
De virtud y de gloria no se inflama

. . . .

El que al público bien ó al patrio duelo,
De gozo ó noble saña arrebatado,

. . . .

Su corazón de hielo
Hervir no siente en conmoción secreta,
Ni aspire á artista ni nació poeta.
¡En balde, ansioso, el mármol fatigando,
Puliendo el bronce, en desigual contienda
Pugnará con tesón! Por más que hollando
De *insuficiente imitación* la senda,
Al Correggio sus gracias pida, ¡en vano!
Alma al gran Rafael, brillo al Tiziano,
Nunca en su tabla el hijo de Dïone
Maligno excitará falaz sonrisa,
Ni el fiero ardor de los combates Ciro,
Ni hará gemir la moribunda Elisa,
Ni Hécuba triste arrancará un suspiro.»

La verdadera poesía de las artes estaba encontrada, y no ciertamente por los rumbos que habían seguido Rejón de Silva y Moreno de Tejada. No se trataba de enseñar didácticamente los procedimientos de la pintura ni los cánones de la belleza escultural, sino de hacerla bullir y palpitar en los versos. Sólo el entusiasmo lírico ó el primor descriptivo podían legitimar esta poesía híbrida de arte y de ciencia. Y si es cierto que el numen de Céspedes renació vigoroso en Meléndez y en su discípulo Gallego, tampoco se ha de omi-

tir que el arte menudo y prolijo del abate Delille, aquella labor de taracea ó de mosaico que consiste en amplificar poéticamente rasgos y detalles del mundo exterior, ya físico, ya artificial, tuvo entre nosotros muy aventajado discípulo en Arriaza, cuyo poema *Emilia ó las Artes* (escrito, según parece, para recreo de la famosa duquesa de Alba), contiene versos elegantísimos y más estudiados y maduros que lo fueron generalmente los de su autor, aunque por otra parte carezca de toda unidad en el plan, reduciéndose á una serie de cuadritos ó más bien de paisajes de abanico. Arriaza no tenía alientos ni doctrina para una obra larga; pero su ingenio vivo y ameno le dictaba á veces rasgos de verdadera poesía. ¿Á quién no honrarían estos versos tan gráficos y tan valientes:

> «..... y el mismo sol se asombra
> De no poder dar luz al rasgo obscuro,
> Que condenó el pincel á eterna sombra?»

Arriaza concibe el *Buen Gusto* como «un instinto secreto», un «intenso órgano de razón, germen de toda rectitud», y le pinta «idólatra del *Orden*», desvelándose por

> «*Restaurar* del mundo la armonía».

El orden estético es trasunto del orden moral: nuestro poeta lo dice de un modo harto prosaico:

> «¿Qué razón, qué alma bella en el buen gusto
> No adora el simulacro de lo justo?»

Este poema pertenece á los últimos años del siglo XVIII: Arriaza, que alcanzó vida bastante

larga, pudo leer todavía en 1826 y 1832 versos encomiásticos de las *Bellas Artes* en la Academia de San Fernando. Pero su estro, ya decadente y apagado, le sugirió el fácil recurso de explotar sus propios versos antiguos, copiando muchas veces á la letra los mejores trozos del poema *Emilia*. Hay, sin embargo, rasgos originales y no infelices en las últimas octavas que dedicó á este asunto, las cuales le acreditan, como siempre, de fácil y pulcro versificador. Por su carácter técnico nos parece digna de conservarse la siguiente:

«Mas el supremo Autor que el orbe mueve
Sus dones en el hombre así ha fijado,
Que no alcanza á crear la flor más leve,
Pero sí á retratar cuanto es creado.
La luz ordena que á su mente lleve
De cuanto tiene forma el fiel traslado;
La *imitación* que esta verdad exprime
Es de las artes la intención sublime.»

Pero sea cual fuere el mérito (innegable) de las octavas de Arriaza, totalmente quedaron obscurecidas en aquella célebre junta de 1832 (que presidió en persona el casi moribundo rey Fernando VII), por la oda memorable y espléndida del duque de Frías, que en esta ocasión se mostró émulo, más que imitador y alumno, de don Juan Nicasio Gallego, de quien no tiene la corrección sostenida, pero á quien aventaja en cierto varonil desenfado. Versos hay de esta oda (la protesta contra los separatistas americanos) que por su incomparable belleza y por el senti-

miento patriótico que los anima, han hecho daño á otros de la misma composición, no menos dignos de considerarse como joyas. Tal es, por ejemplo, la descripción del cuadro de las *Lanzas:*

«¡Oh magia del color, á cuánto alcanzas!
En árida llanura polvorosa
Contrarias huestes bélicas reparo
Con sus ferradas lanzas,
Y entre humo denso y nebuloso cielo
Cimas alzadas de lejano monte
Cerrando el horizonte,
Y al golpe diestro del pincel valiente,
Miro animado á Spínola bondoso
Con la banda encarnada
Que Toledo labró de rica seda,
Apoyando su mano respetada
Sobre el rendido defensor de Breda [1].»

Todas las composiciones hasta aquí recordadas fueron leídas realmente en la fiesta académica á que se destinaban. No alcanzó tan buena suerte la larga y brillante oda *Á las Bellas Artes* que D. Félix José Reinoso compuso con ese objeto en 1830, y que por razones de una ú otra índole ni aun llegó á imprimirse por entonces, aunque las copias corrieron con estimación entre los hombres de gusto. Reinoso, de quien tenemos ya bastante noticia, era un espíritu analítico y robusto, pero seco y árido, y si no enteramente negado al entusiasmo, á lo menos poco inclinado á la emoción. Sentía con la cabeza, y así su poesía es enteramente racional y reflexiva, levantada

[1] *Obras Poéticas del duque de Frías, edición de la Real Academia Española.* Madrid, Rivadeneyra, 1857, pág. 190.

con andamios dialécticos, y de resultas muy áspera y muy tiesa. La oda *Á las Artes de imaginación* (que es á mi juicio y al de muchos su obra maestra) está construída con el mismo método y rigor lógico que una disertación ó un tratado. Partiendo del principio de que la *razón* y la *fantasía* son las dos facultades productoras del Arte, á cuya mágica acción se levanta *tropa encantada de simulacros*, vestidos por la imaginación de forma, color y relieve; y aceptada (á pesar del sensualismo de Reinoso) la doctrina *mengsiana* de que la naturaleza, no sólo es emulada, sino en cierto modo vencida por el arte, aunque con elementos tomados del mundo exterior:

(«Sus modelos robándole á natura
Aún la *intenta vencer*, y *audaz rehace*
Cuantos el aureo claustro
Seres abarca de Aquilón al Austro»,)

comienza á describir una por una, con más riqueza que espontaneidad de frase, las maravillas de la Pintura, que logra copiar el *desligado ambiente*, y de la Escultura

«Que en densa mole retener procura
La ilusión fugitiva»,

y que da *cuerpo sólido á la interior fantasma*:

«¡Cincel divino que á la roca helada
Y al bronce da blandura y movimiento!
Ya del Pitio los músculos oculta,
Cual si fuera animada
La augusta imagen de celeste aliento [1]:

---

[1] Es traducción literal de unas palabras de Winckelmann como el mismo Reinoso advierte.

Ya, si finge la humana fortaleza,
En Hércules los mueve y los abulta:
Ya la muelle terneza
Y dulce continente,
El hierro dócil en Antínoo miente.»

La misma tirante y premiosa elegancia brilla en la larga y un tanto monótona enumeración de los artistas, animada de vez en cuando por rasgos de crítica en que se revela, si no el poeta lírico, el conocedor inteligente, avezado á *ver* según los preceptos de Milizia.... Así dice de Velázquez:

«Del lienzo un aire vagaroso forma,
Que aspirar quiere al labio»;

y de Murillo:

«Tú del Empíreo santo
La luz viste sin velo
Y la mostraste pura al bajo cielo.»

El fondo de conocimientos técnicos que Reinoso poseía en materia de Bellas Artes, acrecentados por su amistad con Ceán, resplandecen, no sólo en esta oda, sino en varios opúsculos suyos en prosa, en la respuesta á los artículos de Gallardo contra el *Diccionario* de Ceán Bermúdez, ó en los que consagró á las dos principales obras de los escultores Álvarez y Solá[1] (el *Grupo* llamado *de Zaragoza*, y el del Dos de Mayo), ó en el *Discurso sobre el estilo de la pintura sevillana*[2]. En estos escritos, Reinoso sigue

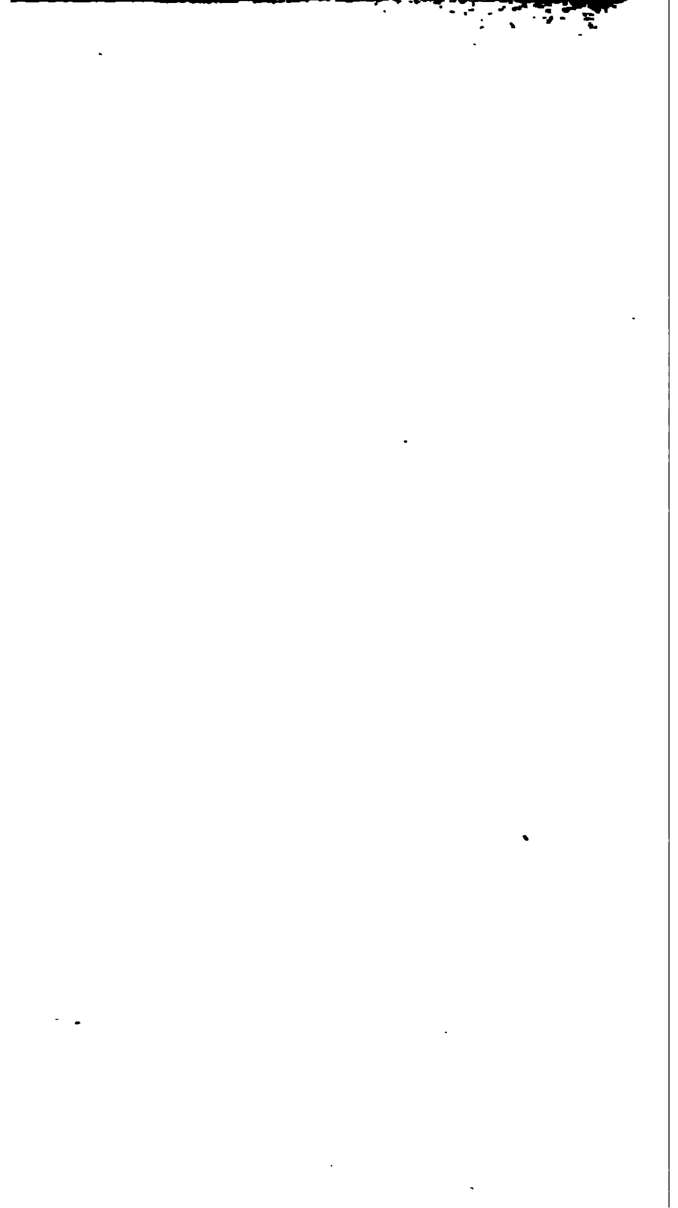
[1] Publicados en la *Gaceta de Madrid* en el tiempo en que Reinoso la dirigía, y reimpresos en el tomo I de sus *Obras*, edición de los *Bibliófilos Andaluces*, págs. 218 á 234.

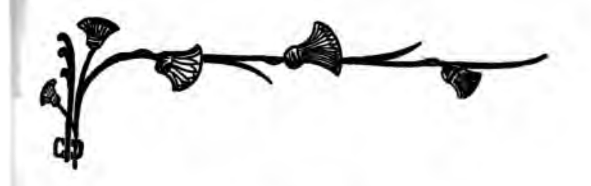
[2] Inserto en la antigua *Revista de Madrid*.

estrictamente las ideas de Milizia y de Ceán Bermúdez, sosteniendo que el ideal consiste en «la pureza ó depuración de los defectos individuales»; pero se manifiesta más que ellos inclinado (como era de presumir dada su procedencia filosófica) al *estudio del natural*, á lo que él llama *estudio fisiológico*, si bien por lo tocante á la Escultura prefiere la máxima griega tan admirablemente comentada por Lessing, de subordinar la expresión á la belleza «sin degradar la elegancia de las formas, ni hacer aquella vana ostentación de anatomía, que produce dureza y mezquindad». Para Reinoso, la escultura es y debe ser siempre arte idealista. «Nada común admite, nada trivial, como lo admite la Pintura en sus géneros inferiores.» El artículo sobre el grupo de Álvarez es quizá la mejor página de crítica artística que se escribió en España durante el reinado de Fernando VII. ¡Increíble parece que tales lucubraciones hayan exornado en tiempo alguno las prosaicas páginas de la *Gaceta de Madrid*! [1]

[1] Allí publicó también Reinoso una bella noticia necrológica de Álvarez, el escultor.







CAPÍTULO V.

DE LA ESTÉTICA EN LOS TRATADISTAS DE MÚSICA DURANTE EL SIGLO XVIII.—FR. PABLO NASARRE: SUS TRATADOS DOCTRINALES.—EL ORGANISTA FRANCISCO VALLS: POLÉMICA ACERCA DE SU MISA «SCALA ARETINA».—EL P. FEIJÓO Y SU DISCURSO SOBRE LA «MÚSICA DE LOS TEMPLOS».—INDICACIÓN BIBLIOGRÁFICA DE LOS TRATADOS DIDÁCTICOS DE MÚSICA PUBLICADOS DURANTE EL SIGLO XVIII.—«LA MÚSICA», POEMA DE IRIARTE.—TRABAJOS DE LOS JESUÍTAS ESPAÑOLES DESTERRADOS Á ITALIA: EXIMENO, ARTEAGA, REQUENO.—TRATADISTAS DE LAS ARTES SECUNDARIAS (DANZA, PANTOMIMA, DECLAMACIÓN, ETC., ETC.).



EL lastimoso estado á que habían llegado en España la teoría y la práctica de la Música al comenzar el siglo XVIII, sólo se comprende recordando las abultadas aunque chistosas caricaturas del Padre Eximeno en *D.ⁿ Lazarillo Vizcardi.* Como único legislador y oráculo infalible en materias de gusto, imperaba *El Melopeo* de Cerone, con sus 1160 páginas en folio de letra menudísima, en estilo pedantesco, híbrido de latín y castellano, henchidas de lucubraciones sobre la *armonía celestial,* y, amenizadas con las peregrinas tablas de los *enigmas musicales*, que ya figuran un elefante,

ya una balanza, ya dos sierpes enroscadas, ya un sol eclipsado, ya un tablero de ajedrez. En semejante doctrinal aprendían los maestros de capilla la teoría de «los trocados y contrapuntos dobles á la octava, á la decena y á la docena, puesto el canto llano encima, abajo, en medio, por delante y por detrás», especie de gongorismo ó de barroquismo musical, cuyos estragos no eran menores que los del barroquismo arquitectónico ó literario. Aceptado el principio de que «el gusto de la Música consiste en el artificio de las partes y no en la suavidad de las voces, en el concierto de los contrapuntos y no en la suavidad de las consonancias, y que, por tanto, el verdadero juez de ella ha de ser el entendimiento artificioso del perfecto músico, y no el simple oído de cualquiera persona [1]», creyéronse los contrapuntistas con carta blanca para delirar á su capricho, sin respeto á la razón ni á los oídos, convirtiendo el arte en un mecanismo trivial, enfadoso y pueril, en un empeño de buscar y vencer dificultades, sin rastro ni reliquia de sentimiento estético. Y fué lo peor que esta enfermedad contagiase á hombres que verdaderamente tenían instinto y alma de artistas, como la tenía, sin duda, el famoso organista ciego del convento de San Francisco de Zaragoza («organista de nacimiento y ciego de profesión», le llama malignamente Eximeno), Fr. Pablo Nasarre, á quien la hipérbole dominante en su tiempo prodigó los dictados de *segundo Jubal*, y de *Santo Padre de la Música*.

[1] Libro I, cap. XXXIII de *El Melopeo ó Maestro*.

«Organista científico (le llama uno de sus panegiristas), cuya discreción no divertida á humanos objetos, quanto carece de vista, tanto se ennoblece de ciencia.»

Dos son las obras que conocemos de este famoso tratadista, cuyos libros casi llegaron á sustituir á *El Melopeo* en el aprecio de nuestros compositores y ejecutantes. Titúlase el primero, que por su fecha (1693) todavía pertenece al siglo anterior, *Fragmentos Músicos,* y contiene reglas generales para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición. Es libro enteramente práctico, y dispuesto con mucha sencillez y método. El autor le refundió luego, y no siempre para mejorarle, en los dos tomos en folio de su *Escuela Música según la práctica moderna,* donde, comenzando por tratar del sonido armónico, de sus divisiones y de sus efectos, expone luego la doctrina del canto llano, de su uso en la Iglesia y del provecho espiritual que produce; del canto de órgano, y por qué razón se introdujo en el templo; de las proporciones que se contraen de sonido á sonido y de las que ha de llevar cada instrumento; de todas las especies consonantes y disonantes; de todos los artificios de contrapunto; de todo género de composición á cualquier número de voces, y finalmente de las glosas. Su mérito principal ya queda dicho que es técnico; pero no se puede negar que intentó, como Salinas y Montanos, sacar el arte de la Música de la región del empirismo, y fundarle en «*principios y reglas generales como los tienen todas las artes mecánicas y liberales*». Lo que

Nasarre tiene propio ó derivado de la buena tradición del siglo XVI, es racional y sensato y digno de grande alabanza. Sólo claudica cuando se deja llevar á ciegas por Cerone, para hablarnos de *la primera parte de la Música, que es la que hacen los cielos*, y del influjo que ésta ejerce en la música humana y aun en los humores del cuerpo, ó cuando supone que la razón de no oir nosotros la música de las esferas procede de que el pecado original nos lo impide [1].

[1] *Fragmentos Músicos, repartidos en quatro tratados. En que se hallan reglas generales, y muy necessarias, para Canto Llano, Canto de Órgano, Contrapunto y Composición. Compuestos por Fr. Pablo Nasarre, Religioso de la Regular Observancia de Nuestro Seráfico P. S. Francisco, y Organista en su Real Convento de la Ciudad de Çaragoça. Y aora nuevamente añadido el último tratado por el mismo Autor; y juntamente exemplificados, con los Caracteres músicos de que carecía. Sácalos á luz y los dedica al Excelentissimo Sr. D. Manuel de Silva y Mendoza, D. Joseph de Torres, Organista Principal de la Real Capilla de Su Magestad.*

Con Privilegio, en Madrid.

En la Imprenta de Música. Año de 1700.

4.° 8 hs. prels., + 288 págs.

Es segunda edición. La primera se publicó en Zaragoza, 1693. 4.°

—*Escuela Música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte. Esta primera contiene quatro libros: el primero trata del sonido armónico, de sus divisiones y de sus efectos. El segundo, del canto llano, de su uso en la Iglesia y del provecho espiritual que produce. El tercero, del canto de órgano y del fin porque se introduxo en la Iglesia, con otras advertencias necessarias. El quarto, de las proporciones que se contraen de sonido á sonido; de las que ha de llevar cada Instrumento Músico; y las observancias que han de tener los artifices de ellos. Su autor el Padre Fr. Pablo Nasarre, Organista del Real Convento de San Francisco de Zaragoza. Y lo dedica su Prelado al Ilustrissimo*

Casi al mismo tiempo que Nasarre floreció otro tratadista de canto llano y de órgano, cuya obra, fundada en los sólidos principios de Francisco Montanos, obtuvo grande y merecida reputación entre los organistas, llegando con aplauso hasta nuestros días. Pero ni este libro de D. José de Torres, ni las *Curiosidades de canto llano sacadas de Cerone* por el sochantre de Cádiz, Jorge de Guzmán, ni la *Caudalosa fuente gregoriana* de

Sr. D. Manuel Pérez de Araciel y Rada, Arzobispo de Zaragoza, del Consejo de su Magestad, etc. Con licencia : en Zaragoza : por los herederos de Diego de Larrumbe, año 1724.

Fol. 14 hs. prels., + 501 págs., + 6 hs. de Índice.

—*Segunda parte de la Escuela Música, que contiene quatro libros. El primero trata de todas las especies consonantes y disonantes; de sus qualidades, y cómo se deben usar en la música. El segundo, de variedad de contrapuntos, así sobre Canto Llano como de Canto de Órgano, conciertos, sobre Baxo, sobre Tiple, á tres, á quatro y á cinco. El tercero, de todo género de composición, á qualquier número de vozes. El quarto trata de la glossa, y de otras advertencias necessarias á los Compositores. Compuesto por Fr. Pablo Nasarre, Organista en el Real Convento de San Francisco de Zaragoza. Año 1723. Con licencia : en Zaragoza: por los herederos de Manuel Román, impressor de la Universidad.*

Fol. 6 hs. prels., + 506 de texto. Música grabada en madera.

Notación de Torres. *(Imprenta de la Música.)*

Debo declarar, como declaré en el tomo anterior, que *todas* mis noticias bibliográficas musicales proceden de la selecta y peregrina biblioteca de mi generoso amigo el célebre maestro Barbieri, sin cuya asistencia y buen consejo me hubiera sido imposible dar remate á esta difícil parte de mi obra. Si cada uno de los ramos de la bibliografía nacional hubiera encontrado un coleccionador tan inteligente, discreto é infatigable como el Sr. Barbieri, poco trabajo costaría hacer la historia de la cultura española.

Fr. Bernardo Comes y Puig, de la Orden de San Francisco, ni el *Promptuario armónico* de don Diego de Roxas, ni las innumerables artes de canto llano, entre cuyos autores se cuentan Fray Antonio Martín, Fr. Ignacio Ramoneda, Fr. Nicolás Pascual Roig, Fr. Pedro Villasagra, Fray Manuel Pérez Calderón, y los todavía más conocidos y vulgarizados Jerónimo Román de Ávila y Francisco Marcos Navas, hicieron adelantar un paso á la teoría estética de la Música, reducidos, como estaban; á servir las necesidades prácticas del canto de Iglesia [1]. Con aparato más cien-

[1] Indicaremos rápidamente las señas de los principales libros de este género que hemos visto en la colección del Sr. Barbieri:

Torres (José).—*Arte de canto llano, con entonaciones de coro y altar, y otras cosas. Compuesto por Francisco Montanos, y aora nuevamente corregido y aumentado el arte práctico de canto de órgano*.... Madrid, imp. de la Música, 1705.—Segunda edición aumentada, 1734.

Del mismo Torres hay otro libro intitulado *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio y harpa, con sólo saber cantar la parte ó un baxo en canto figurado.... Compuestas por D. Joseph de Torres, organista principal de la Real Capilla*. Madrid, imp. de la Música, año de 1702.—4.°—Segunda edición más amplia, 1736.

Brocarte (D. Antonio de la Cruz).—*Medúla de la Música Theórica, cuya inspección manifiesta claramente la execución de la Práctica, en división de cuatro discursos, en los quales se da exacta noticia de las cosas más principales que pertenecen al Canto Llano, canto de órgano, contrapunto y composición*.... (Salamanca, por Eugenio Antonio García, 1707.) Es un plagio de Cerone y de Nasarre.

Roel del Río (D. Antonio Ventura).—*Institución harmónica ó doctrina musical theórica y práctica, que trata del canto llano y de órgano, exactamente y según el moderno estilo, explicada de*

tífico de razones y proporciones matemáticas escribió el P. Maestro Ulloa, de la Compañía de Jesús, catedrático de los Reales Estudios de San Isidro, su tratado de *Música Universal ó Principios Universales de la Música*, título ambicioso, al cual no corresponde en manera alguna el desempeño del libro. En cambio, bajo el aspecto práctico, fué muy celebrada la *Llave de la Modulación y antigüedad de la Música*, obra de Fr. Antonio Soler, monje de San Jerónimo,

suerte que excusa casi de maestro. (Madrid, viuda de Infanzón, 1748.) El autor era maestro de capilla en Mondoñedo.

Guzmán (Jorge de).—*Curiosidades del canto-llano.* (Madrid, 1709, imp. de la Música.)

Comes y de Puig (Fr. Bernardo), exvicario de coro de San Francisco, de Barcelona.—*Fragmentos músicos. Caudalosa fuente gregoriana, en el arte de canto llano. Cuyos fundamentos, theórica, reglas, práctica y exemplos copiosamente se explican, etc., etc.* (Barcelona, imp. de Martí, 1739.)

Martín y Coll (Fr. Antonio).—*Arte de canto llano, y breve resumen de sus principales reglas para los cantores de choro. Dividido en dos libros: en el primero se declara lo que pertenece á la Theórica, y en el segundo lo que se necesita para la práctica....* Madrid, viuda de Infanzón, 1714.—Madrid, imp. de la Música, 1719 (adicionado con una *Arte de canto de órgano).* Hay del mismo fraile un *Breve resumen de canto llano* (Madrid, 1734, 8.°), y prometió una *Arte del peregrino cantor*, de la cual nada más sabemos.

Roxas y Montes (D. Diego).—*Promptuario armónico y conferencias theóricas y prácticas de canto llano.* (Córdoba, 1760.)

Villasagra (Fr. Pedro), monje de San Jerónimo, de Madrid. —*Arte y compendio de canto llano.* (Valencia, 1765.)

Romero de Ávila (D. Jerónimo).—*Arte de canto llano y órgano, ó Promptuario músico.* (Madrid, 1772, 1785, 1811, 1830, y quizá haya más ediciones, porque fué el más seguido, y hoy mismo le manejan los maestros de capilla.)

Pérez Calderón (Fr. Manuel), de la Orden de la Merced.—

organista y maestro de capilla en el Monasterio del Escorial, músico fecundísimo y hombre de mérito en su arte, aunque dado con demasía al estudio y resolución dé los *cánones enigmáticos*, en cuya estéril y enfadosa tarea (verdadera *crux ingeniorum* de los músicos de este tiempo) hubo de tropezar con otro didáctico afamado, el organista de Mondoñedo, D. Antonio Roel del Río, autor de la *Institución harmónica ó doctrina musical teórico-práctica*, entablándose entre uno y otro y los aficionados de cada cual de ellos

Explicación de sólo el canto llano para instrucción de los novicios de la provincia de Castilla. (Madrid, 1779.)

Pascual Roig (Fr. Nicolás).—*Explicación de la Teórica y Práctica del canto llano y figurado.* (Madrid, 1778.)

Ramoneda (Fr. Ignacio).—*Arte de canto llano.* (Madrid, 1778, simplificado luego por Fr. Juan Rodó (1827), monjes uno y otro del Escorial.)

Marcos y Navas (D. Francisco).—*Arte ó compendio general del canto llano, figurado y órgano....* (Sin fecha. Madrid, imprenta de Doblado, con dedicatoria al cardenal Lorenzana. Reimpreso muchas veces. La última edición es de 1862, refundida y aumentada por D. Manuel de Moya y Pérez.)

Coma y Puig (D. Miguel).—*Elementos de Música para canto figurado, canto llano y semi-figurado.* (Madrid, 1766.)

Travería (D. Daniel).—*Ensayo Gregoriano ó estudio práctico del canto llano y figurado.* (Madrid, 1793; reimpreso en 1804 con el título de *El Práctico Cantor en el Ministerio de la Iglesia.*

Anónimo.—*Breve Instrucción para imponerse en el canto llano.* (Madrid, imp. de Ibarra.) Es un prontuario ligerísimo.

Bajo otro aspecto todavía más técnico, ó, por mejor decir, de industria aplicada al arte, es digno de consideración el libro titulado: *Cartas instructivas sobre los órganos, documentos á los SS. Eclesiásticos que los costean, y á los organistas que los revisan, usan y conservan.... Por D. Fernando Antonio de Madrid.* (Jaén, imp. de Doblas, 1790.)

una de aquellas acerbas polémicas, tan característica de la literatura del siglo pasado, que, como todas las épocas de transición, se distinguió por el impulso batallador y polémico, que así se aplicaba á lo más grande como se malgastaba en lo más fútil [1].

[1] *Llave de la Modulación y Antigüedad de la Música, en que se trata del fundamento necessario para saber modular: Theórica y práctica para el más claro conocimiento de cualquier especie de Figuras, desde el tiempo de Juan de Muris hasta hoy, con algunos Cánones Enigmáticos y sus resoluciones. Su autor, el Padre Fr. Antonio Soler, Monge de San Gerónimo, Organista y Maestro de Capilla en su Real Monasterio de San Lorenzo.... Madrid, en la officina de D. Joachim Ibarra, 1762.*

—Reparos Músicos precisos á la llave de la modulación del padre Soler, por D. Antonio Roel del Río. Madrid, imp. de don Antonio Muñoz del Valle, año de 1764.

—Satisfacción á los reparos precisos.... por el P. Fr. Antonio Soler. Madrid, imp. de Antonio Marín, 1765.

—Diálogo crítico reflexivo entre Amphión y Orpheo, sobre el estado en que se halla la profesión de la Música en España, y principalmente sobre algunos méthodos que han querido introducir en ella ciertos Profesores, que por acreditar sus hipótesis han venido á caer en el abismo de la confusión.... Dalo á la luz del Mundo un espíritu del otro que oyó esta conversación. Por mano de su amigo D. Gregorio Diaz. Madrid, imp. de Mayoral, 1765.

—Carta escrita á un amigo por el P. Fr. Antonio Soler.... en que le da parte de un diálogo últimamente publicado contra su «Llave de la Modulación». Madrid, Antonio Marín, 1766.

—Carta apologética que en defensa del Labyrinto de Labyrintos, compuesto por un autor, cuyo nombre saldrá presto al público, escribió D. Juan Bautista Bruguera y Morreras, Presbítero, Maestro de Capilla de la Iglesia de Figueras, en Cataluña, contra la «Llave de la Modulación», y se dirige á su autor el M. R. Padre Fr. Antonio Soler. Barcelona, Francisco Suriá, 1766.

—Respuesta y dictamen que da al público el Reverendo Joseph Vila, Presbítero y Organista de la villa de Sanahuja, á petición del autor de la Carta Apologética, escrita en defensa del Laby-

No aplicaremos tal calificativo á la más curiosa y empeñada de las polémicas musicales del siglo XVIII, á la que bastaría por sí sola para dar idea cumplida de las doctrinas reinantes entre los músicos de entonces, puesto que todos ó casi todos los de España tomaron parte en ella, ya en favor, ya en contra de la entrada de Tiple en el *Miserere nobis* de la célebre misa compuesta por el maestro barcelonés Francisco Valls con el título de *Scala Aretina.* Habíase permitido Valls (cuyas ideas propendían en gran manera á la libertad artística) «entrar en segunda y novena, especies disonantes sin ligadura», á lo cual se añadía el para algunos grave é intolerable pecado de suponer la pausa como figura real y positiva,

rinto de Labyrintos contra la «Llave de la Modulación», del Padre Fr. Antonio Soler. Cervera, imp. de la Universidad, 1766.

—*Carta satisfactoria que escribió el P. Fr. Antonio Soler al Ilmo. Deán y Cabildo de la Santa Metropolitana Iglesia de la Ciudad de Sevilla, contra los reparos puestos por los SS. Jueces á la obra del órgano nuevo, construido por D. Joseph Casas.* (Va unida á otra Carta del referido Casas, organero del Escorial, sobre el mismo asunto.) Madrid, imp. de Andrés Ramírez, 1778.

Dará extensas noticias del P. Soler el Sr. Barbieri, en el libro que prepara sobre los músicos jerónimos del Escorial. En el archivo particular de dicho Monasterio, celda del maestro de capilla, se conservan cinco volúmenes en folio apaisado, que contienen diversas obras musicales, sagradas y profanas, del P. Soler, compuestas algunas de ellas para la Cámara del Infante D. Gabriel.

Alguna relación tiene con las obras didácticas de este monje la titulada: *Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la Armonía, escritos por el P. Fr. Francisco de Santa María, del Orden de San Gerónimo. Madrid, 1778, por D. Joaquín Ibarra.*

siendo así que, según la doctrina de Cerone, «las pausas son figuras privativas indicios del silencio». Á todas las réplicas de sus adversarios, á todos los argumentos de autoridad, respondió Valls con singular franqueza é instinto revolucionario, que «si todo lo hubieran visto los antiguos, poco nos sobrara que inventar á los modernos, porque en todas las Artes y Ciencias se va añadiendo y perfeccionando cada día». «No son los preceptos de la Música (alega) más fuertes que los de otras facultades, en especial de la Poesía, que para la expresión de una agudeza tiene varias dispensaciones permitidas, que el usarlas ni destruye las reglas del Arte, ni empaña el crédito del poeta, *sucediendo lances asimismo en nuestra Música que precisan al compositor á exceder los límites del Arte*.... En la Música, una de las partes que se requieren para ser buena, es la variedad. De aquí nace que aquello que por su naturaleza es malo, el Arte lo dispone de manera que, aunque lo sea físicamente, no lo parezca, como compone la enemistad de los elementos.... ¿Qué son las reglas en las Artes, sino instrumentos y medios para lograr el fin de ellas? *Es el fin la regla de las reglas, y como se logre aquél, han de ceder y callar éstas como criadas. Ahora pregunto: ¿cuál es el fin de la Música? Cualquiera que no sea sordo, responderá que la Melodía, pues como se logre ésta, ¿qué importa que se falte en algunas de las reglas que establecieron los Antiguos?* También ha tenido el tiempo alguna jurisdicción sobre la observancia de las Artes.

¿Cuántas cosas reprobaron los Antiguos que han abrazado los Modernos? El semitono menor, el tritono, la quinta imperfecta, fueron tenidós por intervalos incantables; y en nuestros tiempos vemos ordinariamente practicado su uso. Pues si lo que los Antiguos vieron y reprobaron, lo practican con alabanza los Modernos, ¿cómo se debe omitir, por falta de apoyo en ellos, lo que no vieron ni conocieron?»

¡Singular bizarría y desenfado del ingenio español, siempre reclamando su libertad y siempre propenso á ensanchar los límites del Arte! En él la insurrección es estado natural y congénito, como lo es en el ingenio francés el espíritu de orden, de reglamentación y disciplina. Nuestros tratadistas de Música no van en zaga á nuestros didácticos literarios en lo arrojados é innovadores. El mismo Lorente, en su famoso libro *El Por qué de la Música,* acepta, como Valls, el uso de las *especies disonantes* y de otras licencias, «para no atar las manos á los compositores, ocasionándoles con la estrechez de el uso de los preceptos á que dexen de hacer muchas y repetidas diferencias en sus obras[1]». Pero Valls es mucho más explícito y resuelto que Lorente: lo que el uno tolera y en ciertos casos recomienda, el otro lo erige en sistema. «Estas licencias no son contra el Arte, sino que *trascienden lo riguroso del Arte....* ¿Púede negarse ser aquella entrada mía una nueva inventiva, un extraordinario camino, un raro medio para llegar al fin de la melodía, que es el

[1] Lib. II, pág. 289, not. 22.

blanco de la Música, por lo cual se me deben más glorias que calumnias?» Lo mismo pensaban veintiseis de los cincuenta Maestros de capilla que tomaron parte en aquel torneo doctrinal. El que con más calor y más copia de razones se puso del lado de Valls, fué el maestro sevillano D. Gregorio Santisso Bermúdez, impugnando al de Palencia D. Joaquín Martínez, que por su autoridad indiscutible llevaba la voz entre los adversarios del famoso *Miserere*, siendo su principal argumento, como el de todos los partidarios de las tradiciones clásicas, que «la Música consta de principios assentados y reglas generales, y cuando éstas se quebrantan, se destruye la esencia de la Música». Á lo cual respondía Santisso que el Arte de la Música, como las demás artes, admite novedades é invenciones, siempre que éstas se compongan con sus reglas y principios. «No se le prohibe al arquitecto inventar nuevos estípites, cornisas ni arqueaxes....: menos se debiera, en Arte tan heroica como es la Música, reprobar artificiosas invenciones, para que con la novedad hermoseen y halaguen su sentido.» Unidos el Maestro y el Organista de Sigüenza, declararon que «siendo la Música tan liberal como sus profesores, no es razón el angustiarse en sus reglas; pues, salvándose lo esencial...., no se debe malograr un buen intento por un escrúpulo impertinente». Sería fácil multiplicar las citas del mismo género, extractadas de los 78 [1] escritos á que dió

[1] *Respuesta del Licenciado Francisco Valls, Presbytero, Maestro de Capilla en la Santa Iglesia Cathedral de Barcelona, á la*

ocasión esta inaudita polémica, testimonio claro de la gran fermentación de ideas que ya reinaba entre nuestros músicos antes del advenimiento del revolucionario por excelencia, del insigne P. Eximeno, azote y terror de los contrapuntistas rutinarios. En tal empresa le había precedido un ignorado Maestro de Capilla de la iglesia de Palencia (sucesor de Martínez, á lo que entendemos), que publicó en 1757 un folleto verdadera-

censura de D. Joachín Martínez, organista de la Santa Iglesia de Palencia, contra la defensa de la entrada del Tiple Segundo en el «Miserere nobis» de la Missa «Scala Aretina». Con licencia de los Superiores. Barcelona : en casa de Rafael Figueró, á la Boria. Año 1716.

El Sr. Barbieri, que ha estudiado hasta en sus ápices este curioso episodio de nuestra historia artística, me ha comunicado la siguiente lista de los músicos que tomaron parte en la contienda, la cual duró, con varias alternativas, desde 1715 á 1720.

Albors y Navarro.—Portería (Gregorio).—Santisso Bermúdez.—Valls.—Francisco Zacarías Juan.—Escorihuela.—Martínez (Joaquín).—Hernández (Felipe).—Hernández (Francisco).—Úbeda.—Montserrat.—Serrada.—Tajueco Zarzoso.—Borobia.—Casseda.—Navarro.—Argany.—Medina Corpas.—Martínez de Arze.—Araya.—Yanguas.—Egues.—Lázaro (Roque).—Martínez de Ochoa.—Urroz.—Soriano.—Cruz Brocarte.—Aparicio.—Hiranzo.—Urrutia.—Villavieja.—Portería (Francisco).—Texidor.—Zubieta.—Valls (Miguel).—Marqués.—Ferrer (José).—San Juan.—Negueruela.—Sarrió.—Nasarre (Fr. Pablo).—Torres.—Sánchez.—Río (Jacinto del).—Ambiela.—López (Fr. Miguel).—Misieses (Tomás).—Valls (Fr. Diego: es nombre supuesto).—Preszach.

Van por orden cronológico. Casi todos tienen escritos dobles y algunos hasta triples. De los 50 contendientes, 26 fueron favorables á Valls, 17 contrarios (entre ellos el P. Nasarre), 6 se mostraron imparciales (uno de ellos D. José de Torres), ó más bien indecisos y vacilantes; de otro se ignora la opinión.

mente de oro, con el título de *Consejos á sus discípulos sobre el verdadero conocimiento de la Música Antigua y Moderna* [1]. D. Antonio Rodríguez de Hita (que tal era el nombre del autor de este opúsculo) defiende la necesidad de «nuevas reglas y nuevo modo de contrapunto para la composición moderna»; se burla de los artificios de sus contemporáneos, y acusa á los Maestros de Capilla de haber olvidado totalmente «la suavidad, expresión y la novedad, exes principales de la composición, puesto que la Música ha nacido para deleitar el ánimo y persuadir los afectos».

La página más brillante de crítica musical que se escribió en España durante la primera mitad del siglo XVIII, partió de un hombre que no era músico, pero á quien su grande entendimiento y su perspicacia analítica hizo acertar con la verdad en éste como en otros muchos puntos, y derramarla á raudales por el suelo español, abriendo una era científica que por excelencia debiera llevar su nombre: *siglo del P. Feijóo*, puesto que heredó todas sus cualidades y todos sus defectos. El memorable discurso del P. Feijóo

[1] *«Consejos que á sus discípulos da D. Antonio Rodriguez de Hita, Racionero Titular y Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Palencia, sobre el verdadero conocimiento de la Música antigua y moderna, cómo depende ésta de aquélla, y de los Autores de una y otra: la necesidad que hay de nuevas reglas, y un epítome de las más precissas para aprender nuevo modo de contrapunto, que necesita la composición moderna.»*

Impreso probablemente en Palencia. El ejemplar de Barbieri carece de principios. La licencia es de 1757: 36 págs. de texto, sin los preliminares.

sobre *La Música de los Templos*, forma parte del primer tomo del *Theatro Crítico*, impreso en 1726. Nadie esperaría del P. Feijóo, espíritu grave, positivo y un tanto prosaico, tan poco sensible á los encantos de las demás artes, el entusiasmo que respiran algunas cláusulas de este discurso. Sin duda alguna fué la Música la única manifestación estética que llegó á conmover las fibras de su alma. Por eso le dolía tanto la profanación de la música sagrada, la invasión de las arias italianas en el sagrado recinto del templo. «Las cantatas que ahora se oyen en las iglesias son en la forma las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de *minuetes*, *recitados*, *arietas*, *alegros*, y á lo último se pone aquello que llaman *grave*, pero de eso muy poco, para que no fastidie.... El que oye en el órgano el mismo minuet que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer sino acordarse de la dama con quien danzó la noche antecedente? En el templo, ¿no debía ser toda la música grave? El canto eclesiástico de otros tiempos era como el de las trompetas de Josué, que derribó los muros de Jericó, esto es, las pasiones.... El de ahora es como el de las Sirenas que llevaban los navegantes á los escollos».

Partidario entusiasta del canto llano, no reprueba, sin embargo, el P. Feijóo el *canto figurado ó de órgano*, pero estigmatiza sus abusos. Á pesar de la doctrina de Santo Tomás, que, al parecer, lo prohibe, no está mal con el uso de los instrumentos en las iglesias: sólo exceptúa los violines. Censura como muelles y corruptores

«aquellos leves desvíos que con estudio hace la voz del punto señalado, aquellas caídas desmayadas de un punto á otro, pasando, no sólo por el semitono, sino también por todas las comas intermedias, tránsitos que ni caben en el arte ni los admite la naturaleza.... La experiencia muestra que las mudanzas que hace la voz en el canto por intervalos menudos tienen un *no sé qué* de blandura afeminada ó de lubricidad viciosa. Por eso los Lacedemonios reprobaban el género *cromático* y el *enarmónico*.... La Música nació en los templos, y más tarde pasó al teatro....: sirvió primero para cantar las alabanzas de los dioses; luego para estimular las pasiones humanas».

Nacía la indignación del P. Feijóo de la misma vehemencia con que él sentía el halago estético de la Música, y del singular poder que la concedía, para despertar virtudes y vicios. «La música más alegre y deliciosa de todas es aquella que induce una tranquilidad dulce en el alma, *recogiéndola en sí misma y elevándola con un género de rapto extático sobre su propio ser para que tome vuelo el pensamiento hacia las cosas divinas.*» Creía firmemente, y lo defiende en una de sus *Cartas Eruditas* [1], no sólo que el deleite de la Música es el más acomodado á la naturaleza racional, sino que ese deleite, acompañado de la virtud, *hace la tierra noviciado del cielo.* Al revés de casi todos los estéticos, daba la palma entre las Artes á la Música, «por razón de su mayor nobleza y de su mayor honestidad ó utilidad

[1] La primera del tomo IV.

moral». La ira, la concupiscencia, el odio, la melancolía, la ambición, la codicia, la soberbia, todos los afectos son domeñados por ese poder celestial. El discurso del P. Feijóo es precisamente todo lo contrario de lo que ha sido en nuestros días la famosa paradoja de Laprade *contra la Música*, «arte vaga, inconsciente, casi irracional, sin raíces en el sentimiento moral ni en la conciencia; arte inferior, arte última entre las artes derivadas». Toda exageración provoca la exageración opuesta, ni es procedimiento de espíritus sólidos, para ensalzar un arte, rebajar ó deprimir las restantes. Siempre le quedará por suya á la Música una región de ensueños y de ilimitadas y mal definidas aspiraciones, á la cual ni el arte de la palabra ni las artes plásticas llegan.

Aún hay otras afirmaciones muy curiosas en el discurso *sobre la Música de los Templos*. Feijóo, adversario resuelto de la música italiana, cuya introducción en nuestro suelo atribuye al compositor Durón, predice la decadencia de esa escuela por abuso de adornos impropios y violentos: considera perjudicialísima la diminución de figuras, hasta introducirse las *tricorcheas* y *cuatricorcheas*: 1.°, porque hay pocos ejecutores capaces de dar puntos tan veloces; 2.°, porque no se da lugar al oído para que perciba la melodía. «Así como aquel deleite que tienen los ojos en la variedad bien adecuada de colores, no se lograra, si cada uno fuese pasando por la vista con tanto arrebatamiento que apenas hiciese impresión distinta en el órgano.... así los puntos con que se

divide la música, cuando son de tan breve duración que el oído no puede actuarse distintamente de ellos, no producen armonía, sino confusión.... Lo esencial de la música es la exactitud en la limpieza.» Todavía ofenden más al P. Feijóo, por lo que contrastan con la gravedad de la música religiosa de los buenos días del siglo XVI, los tránsitos excesivos de un género á otro, y la introducción de modulaciones sueltas extrañas al tema. Cree, lo mismo que Montanos, que «el canto ha de ser apropiado á la significación de la letra [1]».

[1] Sobre este discurso del P. Feijóo se imprimieron, por lo menos, las siguientes refutaciones y apologías:

—*Diálogo harmónico sobre el Theatro Crítico Universal: en defensa de la Música: dedicado á las tres capillas reales de esta Corte, la de su Magestad, Señoras Descalzas y Señoras de la Encarnación. Compuesto por D. Eustaquio Cerbellón de la Vera, Músico de la Real Capilla de Su Magestad.... Con licencia: en Madrid, año de 1726.*

—*Aposento anti-crítico, desde donde se ve representada la gran comedia que en su «Theatro Crítico» regaló al pueblo el Reverendíssimo P. M. Feijóo contra la Música Moderna y uso de los violines en los templos, ó Carta que en defensa de uno y otro escribió D. Juan Francisco de Corominas, Músico, Primer Violín de la Grande Universidad de Salamanca. En Salamanca, en la imp. de la Santa Cruz.*

—*Respuesta al Señor Assiodoro, persona principal en el «Diálogo Harmónico»; su autor, el R. P. Fr. Joseph Madariaga, organista de San Martín de Madrid.... Imp. de Lorenzo Francisco Mojados, año de 1727.*

—*Respuesta de Assiodoro (D. José Gutiérrez), persona principal en el «Diálogo Harmónico».... Madrid, 1727.*

El opúsculo del P. Madariaga, en el cual se supone que tuvo alguna parte el mismo P. Feijóo, ha sido reimpreso en el tomo de *Ilustraciones Apologéticas del Theatro Crítico* (ed. de 1765).

Vid. además el *Antitheatro* de Mañer (tomo I, págs. 111 y

Con razón ha afirmado la ilustre escritora coruñesa doña Emilia Pardo Bazán, en su discreto panegírico de Feijóo, que revelan las obras del polígrafo Benedictino verdaderas aptitudes para la crítica musical, muy raras en su tiempo. Pero ésta misma superioridad suya sobre casi todo lo que le rodeaba, fué causa de que los músicos rutinarios y los malamente innovadores que se empeñaban en llevar á la música del templo todos los artificios y galanterías del teatro, se desatasen contra él en invectivas, ni más ni menos que lo hacían los médicos, acusándole unos y otros de intruso en sus profesiones respectivas,

112), el *Theatro Anti-crítico* de Armesto y Osorio (págs. 138 á 159), y la *Demonstración crítico-apologética* del P. M. Sarmiento (págs. 183 á 186).

En sentido análogo al del P. Feijóo, en cuanto á censurar la profanación del canto eclesiástico, se publicaron años después varios tratados, por ejemplo:

—*Música canónica, motética y sagrada, su origen y pureza, con que la erigió Dios para sus alabanzas divinas, la veneración, respeto y modestia con que la deben todos los sacerdotes practicar en su santo templo, cantando los divinos oficios con la mayor perfección: respeto con que los gentiles la miraron para con sus fingidas deydades, en sus templos profanos: contra la aplaudida y celebrada con el renombre de Moda, por agena, theatral y prophana.... Escrita por D. Juan Francisco de Sayas. Pamplona, por Martín de Rada, 1761.*

—*Memorial de D. Pedro Paris y Royo.* Opúsculo en folio, sin año ni lugar, pero indudablemente del primer tercio del siglo XVIII. Sobre los abusos introducidos en el canto eclesiástico, y especialmente sobre la invasión de la música profana en la sagrada.

—*Razones que apoyan la más indefectible razón y prueban contra el dictamen de D. Pedro Paris y Royo ser lícito el uso de Arietas, Recitados, Cantilenas, Violines y Clarinetes en el*

falto de autoridad y de ciencia para zaherir y poner de manifiesto los vicios y ridiculeces de cada una de ellas. Con ellos hicieron coro los impugnadores sistemáticos del P. Feijóo, los que tomaron á pechos la empresa de ir refutando uno por uno los discursos del *Teatro Crítico*. Tales fueron don Salvador Joseph Mañer y D. Ignacio Armesto y Ossorio, autor el primero de un *Anti-Theatro* y el otro de un *Theatro Anti-crítico universal*, libros condenados desde su nacimiento á perpetua obscuridad y olvido. Lo que alcanzaban estos hombres en materia de educación estética, fácilmente se comprenderá con decir que á D. Salvador Mañer (según confesión propia) «mejor le

Canto Eclesiástico...., por D. Joaquín Martínez de la Roca y Bolea. Zaragoza, por Pascual Bueno.

—*Discurso del Marqués de Ureña sobre la Música del Templo.* (Se lee al fin de sus *Reflexiones sobre la Arquitectura*, citadas en el capítulo anterior.) Defiende la Música Instrumental contra las críticas del abate Pluche. Censura, como Feijóo, la invasión de la ópera italiana en el templo. «¿Qué dirían los Santos Padres, si oyeran resonar en el templo de Dios los ecos del *Demofonte* y el *Eneas* de Metastasio, los de Ariadne y los de Berenice?» Califica el canto llano de «verdadera música del cielo». Reprueba las *bufonadas musicales* de los organistas. Intenta deducir *de la Naturaleza* una *Gramática de la Música*, partiendo de la resonancia de las cuerdas, lo mismo que Rameau y D'Alembert, en quienes manifiestamente se inspira. La melodía es para nuestro autor «la ortografía universal del género humano, corregida por el arte». «Creo (añade) que el medio más seguro de hacer una Música religiosa, característica del templo, útil, y conducente á su fin, es sujetarla á las leyes de la elocuencia.» Se ve aquí una tendencia, aunque descarriada, á construir sobre fundamentos científicos la Estética Musical, que es lo que Ureña llama unas veces *Gramática*, otras *Poética* y otras *Retórica de la Música*.

sonaba una caxa militar que todas las melodías de los más canoros ruiseñores». Por el contrario, Armesto y Ossorio, que se preciaba de filarmónico, cree á pies juntillas que, «Peón curó á muchos, casi sin esperanzas de vida, con canciones festivas, y Asclepiades á los sordos con el ronco son de las trompetas».

Nasarre, Valls y Feijóo, con el estruendo de las polémicas que en torno de ellos se levantan, llenan casi solos el primer tercio del siglo XVIII. Desde ellos hasta la aparición del poema *De la Música* de Iriarte en 1779, hay un período de silencio absoluto, sólo interrumpido por algunos obscuros é insignificantes tratados didácticos de canto llano, de órgano ó de guitarra. Y, sin embargo, á este período de esterilidad corresponden grandes novedades en nuestra cultura musical: primero la invasión de la ópera italiana en tiempo de Felipe V, y su absoluto y despótico dominio en tiempo de Fernando VI, ahogando toda iniciativa en nuestros compositores, y dejando enterrados para largo tiempo los débiles gérmenes de nuestra música nacional profana; segundo, la iniciación posterior, lenta pero indudable, de un grupo reducidísimo de aficionados en los misterios de la música instrumental alemana. Á este corto grupo de admiradores de Haydn pertenecía D. Tomás de Iriarte, según él mismo nos declara en cierta epístola familiar, algo más poética que el *Poema de la Música:*

«Háyden, músico alemán,
Compositor peregrino,

Con dulces ecos se lleva
Gran parte de mi cariño [1].
Su Música, aunque la falte
De voz humana el auxilio,
Habla, expresa las pasiones,
Mueve el ánimo á su arbitrio;
Es Pantomima sin gestos,
Pintura sin colorido,
Poesía sin palabras
Y Retórica con ritmo,
Que el instrumento á quien Háyden
Comunica su artificio,
Declama, recita, pinta,
Tiene alma, idea y sentido,
Si las diferentes voces
Corren por tonos distintos;
Si se alternan, si se imitan,
Si á un tiempo cantan lo mismo,
Si callan de golpe todas,
Si entran todas de improviso,
Si débiles van muriendo,
Si resucitan con brío,
Solas, juntas, prontas, tardas,
Todas por varios caminos,
Excitan un mismo afecto,
Llevan un mismo designio.
O expresan gritos de furia,

---

1 En el *Poema de la Música* da Iriarte nuevo testimonio de su admiración á Haydn, y al mismo tiempo nos proporciona un dato curioso:

«Honor de las Germánicas regiones,
Tiempo ha que en sus privadas Academias
Madrid á tus escritos se aficiona.
.... y cada día
Con la inmortal encina te corona
Que en sus orillas Manzanares cría.»

Ó de amor tiernos suspiros,
Ó el llanto de la tristeza,
Ó el clamor del regocijo.
. . . .
No afecta su melodía
Estudiados gorgoritos,
Difíciles menudencias,
Todas adornos postizos
Con que se finge grandioso
El canto pobre y mezquino,
Que olvida llegar al alma
Por engañar al oido,» etc., etc.

El escritor que con tanta viveza ponderaba, al correr de la pluma, los efectos de las sonatas de Haydn, era el mismo que de una manera tan desmayada y rastrera iba á dar en interminables *Silvas* los preceptos del arte que tanto amaba. Como poema didáctico, el de la Música hizo escuela, y pocas obras influyeron más en el siglo pasado. Iriarte es el principal responsable de todos esos poemas sobre las Bellas Artes que llevan los nombres de Rejón de Silva, de Enciso, de Moreno de Tejada, de Viera y Clavijo, pésimos imitadores de un modelo ya de suyo harto infeliz, engendros híbridos, de los cuales salía tan malparado el arte de la poesía como aquel otro arte ó ciencia cuyos preceptos se querían exponer. Hay que distinguir, sin embargo, á Iriarte de sus imitadores, que están á cien leguas de él en la pureza, en la corrección y en el buen gusto. Iriarte podía ser constantemente prosaico, pero era también constantemente discreto. Su buen gusto no llegaba hasta marcarle la diferencia entre los versos y la

prosa, pero le conducía á escribir en forma rimada, prosa docta, racional y sensata. Así se comprende que el *Poema de la Música*, tan execrado tradicionalmente por los literatos, que suelen no conocer de él más que el primer verso célebre por su acentuación viciosa, conserve verdadera estimación entre los profesores de Música, como lo acreditan ocho ó nueve ediciones castellanas, una traducción francesa, otra inglesa, otra alemana, y dos distintas italianas, una de ellas recientísima (de 1868), cuyo traductor, hombre de gusto y de letras, amigo del gran poeta Niccolini, con quien consultó su trabajo, no duda en llamar á ese poema tan desacreditado entre nosotros «*un capolavoro della Letteratura Spagnuola*» [1].

1 *La Música*, etc., etc. Madrid, Imp. Real, 1779. 8.° Primera edición, elegantísima por cierto en papel, tipos y láminas.

—Madrid, 1782, en la misma imprenta y con los mismos adornos.

—Madrid, 1784, id., id.

—En el tomo I de la colección de las *Obras* de Iriarte (Madrid, 1787: imp. de Benito Cano).

—Madrid, 1789: Imp. Real. Con las mismas láminas que las tres primeras.

—México, por D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1785. Hecha sobre la de Madrid de 1779, cuyo pie de imprenta copia. Sin láminas.

—En el tomo I de la segunda colección de las *Obras* de Iriarte (Madrid, Imp. Real, 1805).

—Burdeos, por Pedro Beaume, 1809. Con notas, pero sin láminas. 8.° pequeño.

—Burdeos, imp. de la Viuda Laplace y Beaume, 1835. 8.° pequeño. Idéntica á la anterior.

—Madrid, librería de Ramos, 1822. «*Hállase también en*

No diré otro tanto. Lo primero que necesitan los poemas es poesía, y el de Iriarte carece totalmente de ella. Pero si se prescinde de los versos (¡ojalá el autor mismo hubiera prescindido!), y se mira la obra como un tratado didáctico, se la encontrará digna de toda alabanza, por la lucidez, por el método y por la soltura y facilidad de exposición. No arrebata ni entusiasma nunca; pero instruye. No inspira grande amor á las bellezas de la música; pero inicia en sus rudimentos. El plan es tan sencillo como lejano de toda intención épica ó de todo vuelo lírico. En el canto primero se da una idea de los elementos de la Música, reduciéndolos á dos: *sonido* y *tiempo*. El sonido se considera, ya según la Melodía (tra-

Lyon, librería de Cormon y Blanc.» Realmente está impresa en Burdeos, por J. M. Boursy.

TRADUCCIONES.

Inglesa. Music, a Didactic Poem in five «cantos». Translated from the Spanish of Don Tomás de Iriarte, into english verse, by John Belfour, Esq. London, printed for W. M. Miller.... by William Savage.... 1807. Espléndida edición.

Traducción que remedia en alguna parte el prosaismo del original.

Alemana. El traductor inglés, en su prólogo, cita la versión alemana de F. F. Bertuch, impresa en Weimar. No la hemos visto.

Francesa. La Musique, Poème, traduit de l'Espagnol de Don Thomas de Iriarté (sic), *par J. B. C. Grainville, et accompagné de notes par le citoyen Langlé, membre et Bibliothécaire du Conservatoire de Musique. Á Paris, chez J. J. Fuchs.... de l'imprimerie de H. L. Perronneau.... An. VIII.* 8.°

Dedicatoria del traductor al Conservatorio de Música.—Respuesta laudatoria de los miembros del Conservatorio (Cherubi-

tándose con este motivo de las escalas *diatónica* y *cromática*, de la formación de los modos mayor y menor, de la extensión de los sonidos que puede apreciar nuestro oído, y del uso de las claves), ya según la Harmonía, á la cual corresponde el conocimiento de los intervalos consonantes y disonantes. El tiempo se considera «ya respecto al compás binario ó ternario, ya respecto al diverso valor ó duración de las figuras, ó ya, en fin, respecto al aire ó movimiento que se da al compás». El canto 2.° trata de la expresión de los afectos por medio de la Música. El 3.°, de sus principales usos, y especialmente de la Música de los Templos. El 4.°, de la Música Teatral. El 5.°, de la Música que pudiéramos llamar *privada*, esto es, de la que se ejercita en

ni, Lessueur, Gossec, Martini, Ernest, Assmann, Xavier Lefevre, Duret, Méhul, etc.), los cuales felicitan al traductor por haber enriquecido la lengua francesa con una obra tan excelente como la de Iriarte.

Traducción en prosa y sin las notas del autor, pero con las de Langlés.

Al fin se inserta el poemita latino de la Música del P. Lefevre, traducido por Grainville en prosa francesa.

Italiana. La Musica, poema di Don Tommaso Iriarte, tradotto dallo spagnuolo in versi italiani da Giuseppe Carlo de Ghisi, con note sullo stato attuale della musica in generale presso le altre nazioni. Firenze, á spese del traduttore, 1868, tipografia di G. Barbèra.

Traducción en versos sueltos, más animada y poética que el original. Son curiosas las notas sobre la música italiana y española.

En el poema de Iriarte se percibe la influencia de muchos tratadistas franceses, especialmente de Burette, Nivers, Blainville, Rameau, D'Alembert, Rousseau, Serre, Jamard y otros.

sociedad, y del deleite que procura la música al hombre solitario. El autor termina proponiendo el establecimiento de una Academia de Música por el estilo de la de Nobles Artes de San Fernando. No hay más artificio que éste en el poema, si se exceptúan algunas digresiones pastoriles, á estilo del tiempo. El zagal Salicio da lecciones de canto á la pastora Crisea. En otro lugar, el poeta se finge trasladado en sueños á los Campos Elíseos, donde el compositor napolitano Jomelli le explica el estado de la ópera y sus reglas.

En un libro tan elemental como el poema de Iriarte no cabía mucha estética, y realmente hay muy poca, y ésta vulgarísima. Estudiar profundamente *la imagen y el dechado de la Naturaleza*; admirarse y llenar la mente de *las ideas que ella representa;* elegir entre sus accidentes *lo más precioso, florido y grato*; no *pintarla tosca, sino bella*,

«Dándola gracia, novedad y ornato»;

y, finalmente, seguir un plan, norma ó sistema, *único, regular y consiguiente*, es lo que recomienda al *músico aplicado*, en quien concurran la sensibilidad y el ingenio con la meditación y el juicio. Las ideas musicales de Iriarte corresponden exactamente á las ideas pictóricas de su amigo Mengs: uno y otro sueñan con el *embellecimiento* de la naturaleza, aunque Iriarte prescinde de los fundamentos platónicos en que el pintor alemán se apoyaba.

Lo que más interés da hoy al *Poema de la M*

sica, y hace deplorar amargamente que no esté todo él escrito en prosa, es una larga nota ó disertación final sobre la aptitud de la lengua castellana para el canto. Es un dolor que Iriarte no haya tratado con más extensión un asunto que tan perfectamente conocía; pero sus indicaciones, aunque breves, son tan sagaces y atinadas, que bastan para que todo aficionado á nuestra lengua deba mirar con aprecio benévolo ese titulado *Poema*, cuyo ingenioso autor apenas es responsable de una aberración de gusto universal en su tiempo, la de creer que todo lo que es materia de enseñanza puede ser igualmente materia *directa* de poesía. Iriarte lo dice con la mayor buena fe y llaneza:

«Soy un Maestro que tranquilo ofrece
Un doctrinal resumen
De lo que puede con el Arte el Numen.»

Y que esto se llamaba entonces poesía, no tiene duda, puesto que el mismo Metastasio, de quien nadie negará que era verdadero é insigne poeta, no tuvo reparo en llamar *mirabile* á la obra de Iriarte, y á su autor «uno de aquellos rarísimos vivientes *quos aequus amavit Jupiter*».

La verdadera gloria de la literatura musical española del siglo XVIII hay que buscarla en los Jesuítas españoles desterrados á Italia: Eximeno, Arteaga, Requeno. El tratado *Del origen y reglas de la Música*, los *Ensayos sobre el arte armónica*, las *Revoluciones del teatro musical italiano*, las *Disertaciones sobre el ritmo*, son verdaderos monumentos de altísima cultura estética,

que pueden honrar á cualquier país y á cualquier siglo, y que no desmerecen puestos al lado de lo mejor que entonces produjo la crítica musical francesa en las obras de Rameau, D'Alembert y Juan Jacobo Rousseau.

El P. Antonio Eximeno, á quien el entusiasmo de sus contemporáneos italianos llamó *el Newton de la Música*, no parecía á primera vista destinado al papel de innovador artístico. Cuando salió de España con sus hermanos de religión en 1767, su reputación era de matemático, y dirigía con gran crédito los estudios del Colegio de Artillería de Segovia, adonde le llevó á enseñar ciencias exactas el conde de Gazola. Nadie hubiera adivinado en el Jesuíta valenciano, autor de las *Observaciones sobre el paso de Venus por el disco solar* y de otros trabajos astronómicos entonces tan celebrados, al futuro reformador de la teoría de la Música. Sólo cuando le arrojó á Italia el común infortunio de la Compañía, se aplicó á su estudio. Creyó al principio que le serían de alguna utilidad los grandes conocimientos matemáticos que poseía; pero muy pronto hubo de desengañarse de la ninguna relación entre las Matemáticas y la Música, con lo cual abandonó á su maestro el P. Massi, y se dió á buscar nuevo rumbo, sirviéndole de incitador y despertador el hecho casual de haber oído un día en la Basílica de San Pedro el *Veni Sancte Spiritus* de Jomelli. Meditando sobre los efectos de aquella composición, se apoderó de su espíritu la idea de que la Música no es más que una especie de prosodia,

cuyas reglas debe investigar y fijar experimentalmente el teórico, prescindiendo de números y proporciones. En 1771 lanzó el prospecto y plan de su obra en una hoja suelta, que causó verdadero escándalo en algunos y curiosidad singular en todos. El autor anunciaba que iba á combatir y echar por tierra las opiniones de los pitagóricos, y las de Euler, Tartini, Rameau, Burette, el P. Martini y demás didácticos, probando además que el contrapunto no debe fundarse en las reglas del canto llano, y que el llamado *contrapunto artificioso* es una reliquia de los tiempos bárbaros.

Tres años más se retardó el cumplimiento de esta promesa; pero al fin apareció en 1774, en lengua italiana [1], el libro por tanto tiempo espe-

[1] *Dell' origine e delle Regole della Musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione. Opera di D. Ant. Eximeno, frà i Pastori Arcadi Aristosseno Megareo, dedicata all' augusta real principessa Maria Antonia Valburga di Baviera, Elettrice Vedova di Sassonia frá le Pastorelle Arcadi Ermelinda Talea. In Roma, 1774, nella Stamperia di Michel Angelo Barbiellini, nel Palazzo Massini.*

4.° grande. 10 hs. sin foliar de preliminares, + 16 páginas de prólogo, + 3 hs. de tabla, + 466 págs. de texto, + 1 de erratas, + 23 de láminas.

—*Del origen y Reglas de la Música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración. Obra escrita en italiano por el Abate D. Antonio Eximeno. Y traducida al castellano por don Francisco Antonio Gutiérrez, Capellán de S. M. y Maestro de Capilla del Real Convento de Religiosas de la Encarnación de Madrid. De orden superior. Madrid, en la Imprenta Real. Año de 1796.*

3 tomos 8.° Con lindas viñetas de cabecera, alegóricas á los asuntos de cada uno de los diez libros en que la obra se divide.

rado, con el título de *Origen y reglas de la Música, con la historia de su progreso, decadencia y renovación.* La importancia excepcional de esta obra y el ruído que hizo al tiempo de su aparición, nos obliga á hacer una exposición bastante detallada de sus doctrinas.

No encontrando luz Eximeno entre las densas tinieblas del tratado de la Armonía de Tartini, ni mucho menos en el fárrago de reglas de los autores prácticos de canto llano, reglas que muchas veces están en abierta contradicción con el placer estético que la obra produce, y que nace precisamente de su infracción [1], emprende probar que *la Música no es más que una prosodia para dar al lenguaje gracia y expresión*; que toda la variedad de tiempos y de notas musicales son otros tantos pies de la poesía griega ó latina; que la Música consiste en las modificaciones del lenguaje natural, y, por último, que los maestros de capilla no tienen ni una sola regla

Estas viñetas son reducción (como el tamaño de la edición castellana lo exigía) de las que lleva la edición de Roma.

Gutiérrez hizo su traducción de acuerdo con Eximeno, que introdujo en ella bastantes modificaciones, por lo cual algunos prefieren este texto al primitivo.

[1] «¿De qué sirve la regla de no hacer saltar una voz de quinta falsa, cuando este salto causa tanto placer al oído? ¿Por qué se me impone la ley de preparar toda disonancia, cuando todos los dias se usa de la séptima y de la quinta falsa, sin esta preparación? ¿Por qué ha de ser un pecado irremisible en un principiante hacer una quinta con movimiento recto, cuando se halla así en las composiciones de los más célebres maestros? ¿Y qué regla general se me da para transportar la modulación de un tono á otro?» (Prólogo del autor.)

de contrapunto que no sea ó falsa ó mal entendida. Los temperamentos no tienen base sólida, puesto que los números son absolutamente impertinentes á la Música. «Hoy día no hay género *diatónico*, ni *cromático*, ni *enarmónico*, ni canto llano, ni figurado.» *La Música es un lenguaje puro, que tiene sus fundamentos casi comunes con los del habla.* Las extravagancias pitagóricas sobre la virtud de los números y la armonía de las esferas celestes, son para Eximeno «un perpetuo testimonio del extravío de la fantasía humana». En Boecio la Música parece un arte de hacer cábalas. «¿No es necedad suponer que la Música está fundada en ciertas razones numéricas, que es preciso alterar para poner la Música en ejecución?....» Los números musicales no son más que una consecuencia necesaria de la extensión de las cuerdas, que unas veces forman casualmente proporción, y otras no. Las razones y proporciones de las cuerdas son accidentales á la armonía. «Véase cómo la fantasía ha engañado á los filósofos: las cuerdas musicales, por cuanto son cuerpos extensos, son capaces de proporción, y la fantasía aplica á los sonidos ó á las impresiones que provienen de las cuerdas la extensión de éstas; por esa razón se dice que entre dos sonidos se contiene un *intervalo*, que este sonido es doble del otro, que la voz cantando camina por grados, y otras locuciones semejantes, que suponen en las impresiones del oído la extensión de las cuerdas, ó que entre el sonido más grave de la Música y el más

agudo hay una extensión, y á esta imaginaria extensión aplicamos los números que convienen á la extensión real de las cuerdas. Imaginémonos un hombre privado de vista y de tacto desde su nacimiento: jamás se le ocurriría decir que un sonido era doble de otro.» El enseñar á deleitar el oído por las proporciones de las cuerdas, vale tanto como enseñar á convencer el entendimiento por el número de las palabras.

Tres eran las principales teorías de la música que corrían con algún crédito en el siglo XVIII: la del matemático Euler, la de Tartini y la de Rameau, expuesta y corregida por D'Alembert en sus *Elements de la Musique*. Ninguna de ellas satisface á Eximeno. «El primer error de Euler en su *Tentamen novae Theoriae Musicae* consiste en dividir la Suavidad, que es una impresión del oído, en grados, y atribuirles la extensión que es propia de las cuerdas.... Los grados de Suavidad són absolutamente imaginarios. El placer de la Música depende de un cierto temperamento de la simplicidad con la variedad, que nuestro entendimiento no puede determinar con cálculos, sino que lo debe sacar inmediatamente de la Naturaleza. El tratado de Euler es una pura falacia. Falla la Matemática siempre que se aplica á objetos que se suponen extensos por puro vicio de la fantasía, como se ha atribuído hasta ahora á los sonidos la extensión de las cuerdas, y como supone Euler extensa y divisible en grados la Suavidad.»

Al violinista Tartini le nota Eximeno de super-

ficial matemático y físico. El principio de su sistema se reduce á considerar el círculo como la unidad armónica ó el origen natural de la Música. «Yo no comprendo (dice el Jesuíta español) cómo Rousseau, en su *Diccionario de la Música*, supone que se oculta alguna profundísima verdad en ese laberinto de líneas rectas y curvas, de círculos y cuadrados. Por lo que á mí toca, confieso que cuando, sin mirar el título, abrí el tratado de Tartini, pensé tener entre las manos un libro de Nigromancia.»

«Rameau (prosigue Eximeno) enseñó el contrapunto por reglas en su mayor parte falaces como los demás; pero en el tercero y cuarto libro de su *Tratado de la Harmonía*, se contienen reglas utilísimas de práctica que no conoció ninguno de los antiguos. Habría sido un perfecto Maestro de su arte si no hubiese escrito el *Nuevo Sistema de Música Teórica* y la demostración del principio de la harmonía. El hacer la *harmonía simultánea* objeto primario de la Música, se opone al sentimiento común de todos los hombres, que sólo adoptan la Música en cuanto sirve para expresar con la modulación las pasiones del ánimo. Para esto no son de absoluta necesidad los sonidos simultáneos.»

Enfrente de estos sistemas levanta Eximeno el suyo, sensualista puro como toda su filosofía, y reducido á este sólo principio: «La Música procede del Instinto, lo mismo que el Lenguaje». «La Música es un verdadero lenguaje. En el canto de las palabras, la Música adorna á éstas con varie-

dad de tonos para causar en el ánimo una impresión más viva. En la modulación sin palabras, conmueve el ánimo por medio de los tonos de la voz, que responden al natural encadenamiento de las ideas y de los afectos. El primer objeto de la Música no es la harmonía simultánea de Tercera y Quinta, sino el mismo que el del habla, esto es, expresar con la voz el sentimiento. Por eso nos deleita el canto sin la harmonía, con tal que exprese algún afecto. Al contrario, el concierto más armonioso de instrumentos que nada exprese ó signifique, será una música vana, semejante á los delirios de un enfermo.

»La Música y la Prosodia tienen el mismo objeto y el mismo origen. «¿No sería necedad decir que para hablar con perfección es necesario medir las distancias de los planetas, y arreglar después, conforme á estas medidas, los tonos de la voz? ¿Ó que los tonos del habla se contienen en una fórmula algebraica, ó en las propiedades del círculo?»

»La práctica de la Geometría consiste en la aplicación mecánica de las reglas; pero la de la Música depende precisamente del exercicio de una facultad del hombre, que tiene en sí toda la virtud necesaria para expresar con los tonos convenientes de la voz, ya hablando, ya cantando, cualquier afecto del ánimo: las reglas no son más que observaciones sobre los tonos, y *la falta de verdadera reflexión no es impedimento absoluto para las operaciones del hombre, que proceden de puro instinto. Para componer Música es*

preciso abandonarse en los brazos de la Naturaleza y dejarse conducir por las «sensaciones». »

Pocas veces se ha visto, aun dentro del mismo siglo XVIII, un sensualismo tan cerrado é intransigente. Verdad es que Eximeno difiere de Condillac en muchas cosas. No quiere aceptar, por ejemplo, que el lenguaje se componga de signos arbitrarios, ni que le hayan inventado los hombres mediante una especie de convenio. Su buen sentido triunfa de las consecuencias absurdas á que no temían llegar otros de su escuela. «Siendo tan natural al hombre el reflexionar, comparar las ideas, raciocinar y acordarse, como el sentir los objetos presentes, ¿por qué el lenguaje necesario para explicar aquellas operaciones del entendimiento no ha de ser tan natural como el lenguaje de acción?» Pero al mismo tiempo enseña que el objeto de la voz es uno mismo en el hombre y en el animal, puesto que uno y otro se proponen manifestar las impresiones internas. Sólo que hallándose reducido el animal á un corto número de sensaciones simples, que no compara entre sí, sus voces son pocas y muy sencillas.

El hombre, pues, siempre que se encuentra en condiciones de hablar, habla por instinto. El instinto le sugiere las inflexiones de voz más adecuadas á su intento. *Comenzó á cantar como cantan los pájaros, por puro instinto.* Este instinto se desenvuelve en virtud de las impresiones particulares. *Si las circunstancias que obligan al hombre á hablar, fuesen en todos las mismas, todos hablarían la misma lengua*, así

como todos dan los mismos gritos para manifestar una sensación de dolor. Eximeno rechaza totalmente la teoría de la revelación *directa* del lenguaje [1].

La Prosodia es el verdadero origen de la Música. «Así como la naturaleza nos ha dado siete colores para pintar y siete vocales para hablar, así ha dado á la especie humana siete tonos diversos de voz para cantar. La harmonía consiste en la tercera, quinta y octava. Todo intervalo que sea parte de dicha harmonía es consonante, y todo intervalo que no lo sea es disonante. Como las disonancias son adornos añadidos á la naturaleza por el arte, su uso no está ceñido á límites tan estrechos que no pueda traspasarlos un genio felizmente atrevido. Resultaría insoportable fastidio de reducirse la composición musical á un solo modo. Es necesario, pues, abrir camino para transportar el canto á diversos modos, aunque el primero con que la composición comienza deberá mirarse siempre como principal, renovando á menudo su memoria y conduciendo el todo de la harmonía á terminar en él.» «Las distinciones de géneros *diatónico*, *cromático* y *enharmónico* y de tonos y semitonos mayores y menores, son en la práctica cosas del todo imaginarias, fundadas por la mayor parte en las fantásticas divisiones numéricas de los intervalos.

[1] Son curiosas otras teorías lingüísticas de Eximeno. Clasifica las lenguas en *analógicas* (las modernas) y *transpositivas* (las antiguas ó clásicas), división equivalente en el fondo á la que muchos hacen todavía de lenguas *analíticas* y *sintéticas*.

No hay sino un género de Música: determinar un Modo ó modular en él, hágase esto modulando por tonos, por semitonos ó por saltos. Todo lo demás es tan quimérico y vacío como las *cualidades ocultas* de los aristotélicos.» La comparación de los contrapuntistas con los filósofos escolásticos reaparece con frecuencia bajo la pluma de Eximeno, que, intolerante como lo llevaba consigo el espíritu demoledor de aquel siglo, envuelve en sus censuras el mismo canto llano, si no en su esencia, á lo menos en las ponderaciones que de él hacían los maestros: «Jamás he podido formarme una idea clara y precisa de ese Género tan decantado, y me parece que es un fantasma para espantar á los principiantes y tenerlos atrasados por muchos años en las vanas y ridículas imaginaciones del contrapunto. El Canto-Llano trae origen de los siglos en que se ejecutaba la Música á tientas, sin diversidad de tiempos ni de notas. El canto de los Salmos, Antífonas, Graduales y Responsorios era comúnmente al unísono, y si resultaba entre las voces alguna harmonía, era enteramente casual.... Es necesario tener presente que si con las distinciones de Canto-Llano y figurado, de géneros *diatónico*, *cromático*, *enharmónico*, *mixto* y otros nombres semejantes se intenta hacer distinción de harmonías fundadas en diversos principios, tales distinciones son vanas, imaginarias, ridículas. El único género de Música que la Naturaleza nos inspira, se reduce á cantar en un Modo mayor ó menor: tanto el mayor como el menor se com-

pone de las tres harmonías de Primera, Cuarta y Quinta».

Eximeno comprueba sus teorías con varios ejemplos clásicos, entre ellos la Misa del Papa Marcelo, de Palestrina, y el *Stabat Mater* de Pergolese, sirviéndole éste último como demostración de las irregularidades pintorescas que para un asunto sublime y poético se pueden sacar de los modos menores. Pergolese es el ídolo de Eximeno, que no se harta de apellidarle «el Rafael y el Virgilio de la Música». Al violinista Corelli le estima como uno de los perfeccionadores de la música dramática. «Á pesar de los lamentos de los contrapuntistas, la Música ha renovado en este siglo la expresión. *El deleite del oído no es más que un medio para obtener el fin primero de la Música, que es excitar los afectos de nuestro ánimo.*» En el sistema de Eximeno, todo se subordina á la *expresión*. Para obtenerla, todo recurso es bueno y lícito, pues *por nuevos y diversos caminos se puede llegar á la suma excelencia en cualquier arte.* Un genio creador se forma por sí un estilo enteramente nuevo. No por eso se ha de reprender la imitación cuando se funda en una perfecta conformidad de gusto y de estilo entre dos excelentes autores, aunque esto muy rara vez acontece.

En la última parte de su libro, Eximeno nos presenta una rápida pero originalísima historia de los progresos, decadencia y restauración de la Música. Trozo es éste enteramente moderno en su método, en su estilo y en sus conclusiones. Eximeno aplica á la historia artística el mismo crite-

rio que su paisano el P. Andrés á la historia literaria. Como él, toma en cuenta, para apreciar la cultura estética de un país, el clima, el temperamento, el estado político y social, los juegos públicos, las costumbres. Y al mismo tiempo va enlazando la historia de la Música con la de la Poesía, dando luz á la una por la otra. Así lo hace al tratar de los orígenes líricos de la tragedia ateniense, que, según él, era una ópera, con recitados, arias y duos. Así pone de manifiesto la antigüedad de la poesía lírica sacerdotal y litúrgica respecto de los demás géneros. Así aplaude el estilo lírico en la tragedia, y se duele amargamente de que la poesía moderna (la de su tiempo) vaya perdiendo cada vez más el aliento poético. Así reduce á la nada la presuntuosa opinión de Burette, que convertía la Música griega en un canto llano, preguntándole con sorna nuestro Jesuíta si Safo cantaría sus amores en el tono de nuestras antífonas y graduales.

Para Eximeno, el continuo mudar de que nos da testimonio la historia del arte, en nada empece al carácter absoluto é infalible de las leyes del gusto. No es posible reducirle á un mero capricho. «Si así fuese, habría que colocar en la misma línea los aullidos de los turcos y los gorgeos de los italianos.» Entre la infinita variedad de gustos, hay uno que se llama *buen gusto,* que consiste en el placer de *ver ú oir expresada al vivo la naturaleza*. Conviene abstraer las circunstancias que provienen de la educación y de la índole de los pueblos, y reconocer y afirmar en esfera superior

á ellas ciertos principios generales. Esto no quita que, siendo las pasiones de los hombres cultos más complexas y refinadas, deba serlo igualmente su arte. Por eso no quiso conceder Eximeno al P. Martini que los griegos conocieran solamente el contrapunto en octava, cuarta y quinta, y no en tercera y en sexta. «¿Quién se persuadirá jamás que los Griegos no tuvieran un temperamento fijo de todos los intervalos que sirven para el canto?.... La doctrina del temperamento es un instinto del genio musical, común á todos los siglos y á todas las naciones del Universo.» Los instrumentos se templan como se forman las palabras, esto es, por instinto, ó *guiándose por las sensaciones* casi innatas que la naturaleza ha impreso en el hombre como elementos y semillas de la Música. Los Griegos erraron teóricamente en reducir su Música á Tetracordos, en vez de fundarla en la observación de aquellas sencillas modulaciones que forman las cadencias. Pero su teoría en poco ó en nada conforma con la práctica.

El carácter de los Romanos, rudo y austero, la índole de la primitiva lengua latina, inculta, ya que no bárbara, detuvo entre ellos los progresos de las artes, y dió á su Música, como á su Poesía, un sello de inferioridad respecto de las Artes Griegas. Eximeno reconoce esta inferioridad, aun en las épocas tenidas por más clásicas y de más amplia cultura.

La *monstruosa* organización del imperio romano, «donde los Césares se creían monarcas y

el pueblo se reputaba libre», aceleró la decadencia de las Artes, traídas á total ruína por la invasión de los bárbaros. No hemos de creer á éstos destituídos de toda aptitud estética. «Como la Música (dice Eximeno con crudo empirismo) *tiene cierta conexión mecánica con los movimientos de la sangre*, son comunes á todas las razas los tonos y movimientos fundamentales de la voz que contienen los primeros rudimentos de la harmonía. Las naciones bárbaras no pueden, á causa de su propia barbarie, inventar sino cantilenas rústicas y fastidiosas, aptas únicamente para expresar sentimientos groseros de alegría.... Su ritmo ha de ser simplicísimo, y ese casi insensible en el puro canto.» Perdidos los tiempos musicales, el arte entre los bárbaros se redujo á un estado próximo al de los salvajes del Canadá. Los músicos no conocieron más que el ritmo igual, compuesto de notas de igual valor, y aunque cantando variasen el valor de algunas notas, esto era efecto casual del instinto, puesto que esta variedad de las notas no se arreglaba por un ritmo determinado.

El P. Martini, tenido en Italia por oráculo de la Música, había sostenido una opinión extravagantísima acerca del origen del canto eclesiástico. Le hacía venir de la Sinagoga por intermedio de los Apóstoles. «¿Cómo se puede figurar este Padre (responde Eximeno) que el canto de los *Salmos* hebreos, escritos elegantísimamente en una lengua harmoniosísima, fuese después adaptable á los mismos *Salmos*, traducidos literalmen-

te al latín que se usaba en los siglos bárbaros?.... Nuestra salmódia no es más que una parte de la liturgia latina. Perdida la distinción de largas y breves, no se usó de variedad de notas ni de la mutación de modos. No hubo necesidad de los Maestros de Capilla para inventar este canto: los sacerdotes mismos que arreglaban el culto, pudieron inventarlo por puro instinto. *Las cadencias de las canciones de los bárbaros parece que se han copiado de nuestros libros de coro.*»

No se tenga á Eximeno, sin embargo, por enemigo ciego é implacable del canto llano. Al contrario, viene indirectamente á hacer su apología, cuando nos enseña que el canto eclesiástico debe ser sencillo «por conformarse con la sencillez de los sentimientos de religión, y porque si fuese más compuesto y artificioso, causaría más bien distracción que devoción». Tampoco quiere desterrar enteramente de los templos la música figurada. Las razones del P. Feijóo sólo prueban contra el abuso, y es buena para el templo toda música capaz de mover el sentimiento religioso. Ejemplo inmortal de ello sea el *Stabat Mater* de Pergolese.

Por el contrario, nada más inadecuado que ese *contrapunto artificioso*, «invención extravagante compuesta de muchas voces, modulando cada una de por sí á su modo, la una hacia lo grave, la otra hacia lo agudo, ésta velozmente y la otra con más lentitud.... muy propio todo para arrebatar la *calenturienta fantasía de los godos* (sic)». La invención de este contrapunto se la cuelga

Eximeno á los monjes bretones é ingleses, apoyado en un pasaje de Juan de Salisbury. La compara con el monstruo de la *Poética* horaciana, y algo más ingeniosamente con esos *bajo-relieves* de racimos, ángeles y animales, empastados unos con otros. Así nació esa secta de los contrapuntistas «que califican de teatral todo lo que no entienden, y no alaban sino las ligaduras, las preparaciones, las resoluciones, las réplicas, las respuestas, los pasos de contrario movimiento y otros artificios semejantes». El tener por bueno lo difícil es una preocupación *gótica*. Lo bello de las Artes estriba, al contrario, en la sencillez y facilidad. La Música debe excitar en el ánimo una sensación clara y sencilla.

Las teorías de Eximeno eran tan independientes y radicales en literatura como en Música. Ya sabemos que detestaba las unidades dramáticas y la rima y la poesía francesa, y no menos los largos períodos y el estilo ciceroniano de los pedantes de Italia. Consideraba las Academias que procuran fijar el estado de una lengua viva, esto es, las palabras, la construcción y las frases, como *el mayor obstáculo para los progresos del entendimiento humano*. «El evitar las palabras que usa el pueblo, por usar otras que se hallen en los libros, es en cualquiera lengua una afectación ridícula. Una lengua no se puede enriquecer sin tomar palabras y aun frases de otra nación más rica de ideas.... Si se observase la vana superstición de algunos en esta parte, nos sucedería lo que á los chinos, que han estado estudiando pala-

bras y palabras muchos millares de años, sin aprender cosa alguna.»

Ciertamente que de Eximeno no se dirá, como de otros Jesuítas, que era un crítico de colegio y de academia sabatina. No hay género de insurrección que no le parezca recomendable, hasta el punto de mirar con no disimulada benevolencia las tentativas dramáticas de Diderot, y simpatizar con todos los arrojos de su crítica teatral. ¿Qué más? Fué el primero en hablar de *gusto popular* en la Música, y en insinuar que sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema. Todo lo que Eximeno discurre sobre las aptitudes estéticas de las diversas naciones de Europa, está lleno de amenidad, viveza y sutil espíritu de observación. Pero ni en esos capítulos ni en lo restante de la obra debe buscarse casi nunca justicia ni exactitud completa. Eximeno es un gran removedor de ideas, con todos los defectos de tal. Indica y sugiere más que prueba, acierta y desbarra en una misma página, sacude el letargo del espíritu, excita y hace pensar. ¿Qué mayor elogio que éste? Sus errores son propios y nuevos: sus aciertos lo son también. La parte negativa de su obra permanece en pie: desembarazó la Música de la tutela pedantesca de las matemáticas; la enlazó con la ciencia del lenguaje; presintió el advenimiento de una teoría física y experimental del sonido; dió todo su valor y alcance al principio de la *expresión*, vislumbrado en el siglo XVII por Francisco Montanos; enterró definitivamente las que él llamaba *sutilezas mís-*

ticas de los tratadistas platónicos y pitagóricos, y, finalmente (para no alargar esta enumeración), exterminó el barroquismo musical de los contrapuntistas *artificiosos* y *figurados*. Así cumplió el arrogante programa que había hecho circular en Roma. «El paso que yo pretendo hacer dar á la Música, consiste en demostrar que Pitágoras erró el primero é hizo errar á los demás filósofos; que los intervalos de la Música no pueden sujetarse á cálculo; que la justa entonación ó el verdadero temperamento de los intervalos se hace en el mismo hecho de cantar y tocar, haciendo, ora un intervalo más fuerte, ora otro de la misma especie más débil; que los sistemas *perfectos* y *temperados*, deducidos de las razones numéricas, deben discordar en la práctica.» Si al desarrollar este plan tropezó algunas veces Eximeno, yéndose al extremo diametralmente contrario de aquellas *ideas abstractas y universales* por él tan execradas, cúlpese más bien que á su genio aventurero y temerario, á la pésima influencia de la filosofía entonces reinante, la cual no podía menos de arrastrarle á un empirismo fisiológico con dejos de verdadero materialismo.

Ya queda dicho que el éxito de la obra del ex-Jesuíta valenciano tuvo todos los caracteres de un verdadero escándalo. Era precisamente lo que él apetecía: ruído, movimiento, discusión. Los periódicos italianos se dividieron: mientras las *Novelle Letterarie* de Florencia y la *Gaceta Literaria* de Milán ponían al autor en las nubes, comparándole nada menos que con el gran matemá-

tico inglés, los contrapuntistas fanáticos, cuyos furores encontraron eco en las *Efemérides literarias* de Roma, dirigidas por el abate Pezzuti, manifestaron indignarse de que un español osara tomar la palabra sobre Música en la tierra clásica de ella. «Que vayan los españoles á enseñar música á los africanos», exclamaba uno de los detractores de Eximeno. Verdad es que para consolar á éste vinieron oportunamente las adhesiones de maestros tan célebres como Sarti, Albertini, Basili, Zingarelli, y sobre todo Manfredini, que en sus estimadas *Regole armoniche,* publicadas en Venecia en 1775, adoptó resueltamente gran parte de las opiniones de Eximeno adversas al contrapunto y al canto llano.

No así el P. Martini, venerado como oráculo de la Música por los contrapuntistas italianos, el cual, sintiéndose personalmente herido por la afilada pluma de Eximeno, intentó, aunque por corteses modos, la defensa de las doctrinas antiguas en un *Essemplare o sia saggio fondamentale prattico del contrapunto sopra il canto fermo,* escrito que dió motivo á un famoso opúsculo de Eximeno, intitulado *Il Dubbio* [1], complemento

[1] *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il Saggio Fondamentale Pratico di Contrapunto, del Reverendissimo Padre Maestro Giambattista Martini. In Roma l'anno del Giubileo MDCCLXXV nella stamperia di Michelangelo Barbiellini, con licenza de' superiori.* Fol. VIII + 120 págs.

—*Duda de D. Antonio Eximeno sobre el ensayo fundamental práctico de contrapunto del M. R. P. M. Fr. Juan Bautista Martini: traducida del italiano á nuestro idioma por D. Francisco Antonio Gutiérrez, Capellán de S. M. y Maestro de Capilla de*

de su sistema é inseparable de su libro del *Origen*, al cual va unido en la versión castellana.

Valiéndose Eximeno del raro artificio de fingir que dudaba si el libro del P. Martini era apología ó censura del suyo, puesto que las pruebas y ejemplos que alegaba, más bien favorecían á la opinión de Eximeno que á la contraria, trata extensamente todas las cuestiones relativas al canto llano, para acabar negando que sus reglas sean la base de las del contrapunto. Declara inútil cuanto enseñan los autores del siglo XVI sobre la naturaleza de los modos musicales, su extensión, propiedad, cadencias, y la serie de las cuerdas ó voces de que están compuestas, y vana y sofística la distinción de los modos en *auténticos* y *plagales*. No hay cosa más incierta que los modos del canto llano. Los mismos ejemplos alegados por el P. Martini están llenos de aquellos accidentes de bemol y sostenido que el mismo P. Martini proscribe. «El canto llano (viene á decir Eximeno) es un canto de una ó muchas voces acordadas al unísono ó á la octava, sin armonía alguna, escrito casi todo en las cuerdas de *C-sol-fa-ut*. Se debe ejercitar el principiante en el estilo de capilla, después de haber llegado á poseer el arte del contrapunto en general, sólo porque aquel estilo es el más sencillo y está exento de las mutaciones de modo irregulares, de las resoluciones imperfectas, de las disonancias, y de los saltos y modulaciones difí-

la Real de la Encarnación de Madrid. Con licencia. Madrid, *en la Imprenta Real, por D. Pedro Julián Pereyra, impresor de Cámara de S. M. Año de 1797.* 8.°

ciles. Pero en las composiciones de los más excelentes maestros de capilla se hallan quebrantadas las reglas que da el P. Martini: prohibición de dos unísonos, dos octavas y dos quintas consecutivas, de lo cual hay ejemplo nada menos que en Luís de Victoria: proscripción de los saltos de cuarta alterada ó mayor quinta falsa ó escasa, tritono, sexta mayor, séptima así mayor como menor, octava diminuta ó alterada: precisión de conformarse con la propiedad y naturaleza de los intervalos mayores, que es subir, y con la de los intervalos menores, que es bajar; y, finalmente, guerra al terrible *diabolus in música*, al *mi contra fa.*»

En la parte histórica, Eximeno procede muy cuerdamente por eliminación escéptica, negando que sepamos nada de la música de los hebreos, y poco menos que nada de los instrumentos usados por los antiguos griegos, excepto sus nombres «Los tratados musicales de los griegos no contienen regla práctica alguna, sino una menuda y fastidiosa filología, con muchos números, razones y proporciones.» Exceptúa, sin embargo, á Aristoxeno, á quien llama *mi precursor*, porque fué el primero en contradecir los principios matemáticos introducidos por los pitagóricos, y las proporciones atribuídas á las cuerdas musicales. Pero todas sus investigaciones se redujeron á determinar la distancia que hay de cuerda á cuerda en los tres respectivos tetracordos. Los tres géneros de música de los griegos no eran más que tres diversos órdenes arbitrarios que daban á

las cuerdas de ciertos instrumentos, suponiéndolos correspondientes á tres diversos estilos de Música. No desconocieron los griegos el contrapunto; pero, aunque compuesto el suyo de toda suerte de consonancias y disonancias, debe suponerse sencillo, porque la *expresión* era el único objeto de su música.

Del principio de que «la Música es una parte de la Física», parte Eximeno para explicar la supuesta discordancia entre la voz humana y el clave, y la necesidad de hacer algo desiguales las Quintas, las Terceras y los Semitonos en toda suerte de instrumentos. Los sonidos de la Música son por su naturaleza como los colores de la Pintura, los cuales no consisten en un punto ó grado indivisible de viveza. Dentro de la esfera ó denominación del rojo hay diversos grados, uno más fuerte, otro más débil: ninguno de ellos puede llamarse perfecto. Tampoco la Música tiene por su naturaleza una Quinta, una Tercera ni un Semitono, de una medida ó razón numérica invariable: según la expresión del pasaje, tal vez conviene hacer una Quinta más fuerte, tal vez otra más débil; ora conviene vibrar y reforzar un Semitono, ora debilitarle y disminuirle. He aquí la ventaja que tienen la voz humana y los instrumentos movibles sobre los estables. Pero todos los sistemas teóricos de temperamento han fracasado, por fundarse únicamente en razones numéricas. Así, al través de dos siglos, viene en Italia la voz de Eximeno á contestar á la voz de Ramos de Pareja, aquel

gran revolucionario musical del tiempo de los Reyes Católicos, que supuso necesariamente alteradas las razones de las cuartas y quintas en los instrumentos estables, fundando en la mera observación un sistema de *temperamento* independiente de los números. Nada aparece aislado, fortuíto y sin precedentes, en nuestra cultura nacional. El caso es seguirla con atención, y no olvidar ninguno de los anillos de la cadena [1].

Conocidas y divulgadas muy pronto en España las obras musicales de Eximeno, merced á una esmerada traducción de D. Francisco Antonio Gutiérrez, maestro de capilla del convento de la Encarnación de Madrid, traducción que revisó y adicionó el mismo Eximeno, la cólera de los partidarios de Cerone y de Nasarre se desató aquí tan feroz y virulenta como en Roma la de los discípulos del P. Martini. *El músico sin vanidad, el vanidoso sin música, el organista de Gandullas*, *Lucio Vero* [2] y otros anónimos y pseudó-

[1] En una nota final se hace cargo Eximeno de algunas impugnaciones de detalle que le había dirigido su amigo Vincenzo Manfredini, Maestro de Capilla de Catalina II de Rusia. No he visto un cuaderno que publicó respondiendo á las *Effemeridi Letterarie* de Roma. El Sr. Barbieri, después de exquisitas aunque inútiles diligencias, considera perdido el *Elogio fúnebre* de la famosa cantatriz Rufina Battoni, que Eximeno leyó en la Academia de los Arcades, y en el cual parece que desarrollaba una teoría del canto.

[2] La mayor parte de estos escritos pueden consultarse, ya en el *Diario de Madrid*, ya en el *Memorial Literario*, desde Octubre á Diciembre de 1796. En folleto aparte hemos visto:

—*Defensa del Arte de la Música, de sus verdaderas reglas y de los maestros de capilla. Impugnación al origen y reglas de la*

nimos, terciaron en este desaforado combate, pero ninguno con tantos bríos y encarnizamiento como el maestro de capilla de Alicante, don Agustín Iranzo y Herrero, en quien pareció volver á encarnarse el espíritu del P. Nasarre. Eximeno, á quien los trastornos de Roma después de la entrada de los franceses en 1797, habían abierto, aunque por breve tiempo, las puertas de su patria, aprovechó sus ocios de Valencia para dar la última mano á sus lucubraciones musicales, exponiéndolas en castellano, y hun-

Música, obra escrita por el Abate español D. Antonio Eximeno. Su autor D. Agustín Iranzo y Herrero, Maestro de Capilla de la Colegial de Alicante, quien la dirige por vía de consulta á D. Francisco Antonio Gutiérrez. Murcia, oficina de Juan Vicente Teruel, 1802.

No pertenecen directamente á esta polémica, pero versan sobre las mismas cuestiones, los opúsculos siguientes:

—*El Músico Censor del Censor no Músico, ó Sentimientos de Lucio Vero Hispano contra los de Simplicio Greco y Lira. Discurso Único. Publícale D. Manuel Cabazza, criado de S. M. Católica en su Real Capilla. Madrid, imp. de Alfonso López* (8 de Mayo de 1786).

Es contestación al discurso 97 de *El Censor*, que, abundando en las ideas de Eximeno, había ridiculizado los artificios de los contrapuntistas.

Del mismo Cabazza hay unos *Rudimentos y Elementos de la Música Práctica..... distribuidos en lecciones y escolios* (Ms. inédito, que posee el Sr. Barbieri), y un *Coloquio de los ruiseñores, lamentándose como buenos músicos de su suerte y profesión* (Madrid, 1784).

—*Discurso Histórico sobre la Ciencia Música. Por D. J. M. C. B.* (¿José María Calderón de la Barca?) *Madrid, imp. de la Viuda é Hijos de Marín, 1798.* El autor exagera las tendencias de Eximeno, hasta sostener que la Música carece de principios constantes.

diendo de paso á sus adversarios con las armas de la sátira y del ridículo. Pero llevado del mal gusto de su tiempo y de la imitación mal entendida de Cervantes, cayó en la aberración de creèr que una polémica sobre motivos de canto llano y de contrapunto podía dar asunto á una novela entretenida y chistosa, cuyas peripecias más dramáticas consistiesen en los incidentes de la oposición á un magisterio de capilla vacante [1], y en las extravagancias de un organista, que se vuelve loco por la lectura asidua del *Melopeo* de Cerone y de la *Escuela Música* del P. Nasarre, y compone un *Lunario* para enseñar á los maestros de capilla á levantar el horóscopo de los ocho tonos del canto llano, y, finalmente, se sale al campo en una noche fría y serena, á oir la armonía de los planetas, con lo cual cobra una calentura acompañada de dolor de costado que le pone á punto de muerte. Imagínese qué novela tan entretenida habrá resultado de tales elementos. Y si

1 *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso á un magisterio de capilla vacante, recogidas y ordenadas por D. Antonio Eximeno. Dalas á luz la Sociedad de Bibliófilos Españoles.* Madrid, 1872: 2 tomos 4.° El extenso prólogo de Barbieri (61 páginas), muy bien escrito, como suyo, contiene una noticia biográfica de Eximeno, mucho más exacta y completa que las de Fuster, Diosdado Caballero y los PP. Backer. Realzan el libro un excelente retrato de Eximeno y el facsímile de su escritura.

El manuscrito que sirvió para la edición había pertenecido, primero á la librería del consejero Puig, luego á la de Gallardo, y finalmente á la del Sr. Soto Posada, en Labra (Asturias). La letra es del amanuense de Eximeno, pero tiene correcciones autógrafas de éste.

á esto se añade que *Don Lazarillo Vizcardi* (que tal es el título de la obra de Eximeno) consta de dos enormes volúmenes en cuarto, cada uno de 400 páginas, saturadas de disquisiciones puramente técnicas, se comprenderá, aunque no se justifique, la indignación un tanto cómica que se apoderó de la mayor parte de los *Bibliófilos Españoles*, cuando nuestra sociedad dió á la estampa este libro en 1872.

No les faltaba alguna razón, si es que tomaron el libro en las manos con intención de divertirse. Á quien busque amenidad y deleite, como es justo buscarlos en una novela, nos guardaremos muy bien de recomendarle *Don Lazarillo Vizcardi*, engendro de aquella manía didáctica que produjo tantos poemas y novelas doctrinales en el siglo XVIII, convirtiendo el arte en servidor apocado y humildísimo de la más prosaica enseñanza. Y lo más doloroso es que Eximeno tenía verdadera chispa y gracia para haber escrito una novela picaresca, pero á condición de olvidarse antes de que existían libros de música en la tierra. Aunque dibujados algo toscamente (á la manera del P. Isla), y recargadísimos de colores chillones, hay en *Don Lazarillo* tipos verdaderamente cómicos de canónigos, de organistas, de cantores y aficionados; reinan además en el lenguaje una pureza y una frescura verdaderamente maravillosas en un anciano de setenta y dos años, que no había nacido en Castilla, que había pasado la mayor parte de su vida fuera de España, y que había escrito hasta entonces la

mayor parte de sus obras en latín ó en italiano. Esta es la más positiva ventaja que Eximeno sacó de la continua lectura de Cervantes, á quien tuvo la temeridad de imitar aspirando á hacer un *Don Quijote de la Música*. No hizo el *Don Quijote* ni siquiera el *Fray Gerundio*, cuyos quilates son ya tan inferiores; pero hizo un libro en castellano, lo cual no era poco á fines del siglo XVIII. Buena cualidad es esta, pero no basta para hacer interesante una fábula insulsa que se mueve arrastrada y perezosamente, sin halago de la fantasía y sin atractivo de curiosidad siquiera, puesto que el autor anuncia de antemano todo lo que va á pasar en su libro.

Pero si la crítica literaria tiene que hacer mil reservas acerca del *Don Lazarillo Vizcardi*, la crítica musical no puede menos de agradecer la publicación de esta obra, testamento artístico de Eximeno, y última exposición de su famoso plan de reforma; que no detallaremos por no repetir los mismos conceptos que hemos visto en el *Origen y reglas de la Música* y en el opúsculo de la *Duda*. Eximeno, como todos los propagandistas dominados y perseguidos por una idea fija que ellos creen capital y salvadora, no teme repetirse, ni cuenta nunca con el cansancio de sus lectores, á quienes supone tan interesados como él en todos los incidentes de sus enfadosas polémicas. Dicho sea con todo el respeto debido á varón tan benemérito y egregio. Si, para calificar su profunda erudición y sólido juicio en materias de arte, necesitáramos más pruebas des-

pués de lo ya expuesto, nos las darían las ilustraciones históricas que acompañan al *Don Lazarillo* sobre la Música instrumental, sobre las antiguas escuelas de cantores y salmistas, sobre el origen del canto llano y su modo antiguo de notarlo, y sobre el origen y progresos del contrapunto, impugnando el artículo de Guinguené en la *Enciclopedia Metódica.* Cuando Eximeno es puramente escritor didáctico, recobra todas sus ventajas, se hace leer, y resulta ameno, franco y agradable, como lo es siempre en estas notas y en sus libros italianos.

Pero como escritor delicado y elegante le supera mucho el P. Arteaga en su historia de la Ópera italiana, uno de los más bellos libros del siglo XVIII, conocido en todas las lenguas menos en la castellana, y eso que el autor se llamó con orgullo «Matritense» en la portada de su obra [1]. Ya queda dicho

[1] *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano dalla sua origine fino al presente, opera di Stefano Arteaga Madridense..... Bologna, 1783.* 8.°: 2 volúmenes: el 1.° de XIV+411 págs. y una lámina; el 2.° de XIV+207 págs.

—*Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano dalla sva origine fino al presente. Opera di Stefano Arteaga, Socio dell' Academia delle Scienze, Arti e Belle Lettere di Padova. Seconda edizione, accresciuta, variata e corretta dall' Autore....: In Venezia, 1785.* 3 tomos, 8.°: el 1.° de XIII+361 págs.; el 2.° de 334; el 3.° de 391.

Es una refundición completa: nueve capítulos del primer tomo, y todo el tercero, son enteramente nuevos.

—*Les Révolutions du Théâtre Musical en Italie, dépuis son origine jusqu'à nos jours, traduites et abregées de l'italien de Dom Arteaga. Londres, 1802.*

4.°: 102 págs.

No consta el nombre del autor de este pobrísimo extracto.

que Arteaga profesaba sobre la naturaleza de la ópera principios un tanto análogos á los de Wagner, considerándola, no como un género dramático inferior en que la poesía aparece subordinada á la Música, sino como el complemento y perfección de las Bellas Artes, como un vasto y complexo poema, al cual concurren la Poesía y la Música, la Pintura decorativa, la Declamación el Baile y la Pantomima. La Comedia y la Tragedia pueden contentarse con deleitar el ánimo mediante la representación de los aspectos tristes ó alegres de la vida, pero la Ópera debe aspirar, juntamente, á deleitar la imaginación, los ojos y los oídos, empleando una poesía á trechos afectuosa y patética, á trechos pintoresca y llena de imágenes, para que de este modo, por medio de la belleza intelectual y de la belleza física, sea el espectador insensiblemente conducido á la contemplación y amor de la belleza moral. La poesía de la ópera debe ser más lírica que didascálica, más fantástica que narrativa, más rica de imágenes que de razonamientos ni de discursos. Todo argumento que no se preste á encantar el oído con la suavidad de los tonos, ni agradar á los ojos con la hermosura del espectáculo, no puede menos de ser implacablemente excluído de la

que no da idea de la riqueza de la obra original. Las iniciales que van al fin de la dedicatoria parecen corresponder al Barón de Rouvron.

—*Stephan Arteaga's..... Geschichte der Italianischen Oper..... von Johann Nicolaus Forkel. Leipzig*, 1789.

2 tomos: el 1.° de x+344 págs.; el 2.° de vi+532. Traducción completa y muy recomendable.

ópera. Y no por eso se entienda que este género vive en el mundo de lo inverosímil, porque la ópera, lo mismo que las demás producciones de las artes, no tiene por objeto propio lo verdadero, sino la imitación de lo verdadero, y esto, no simple y desnudamente, según es en sí, sino con cierta singular hermosura y perfección. De donde resulta que tan verísimil es el lenguaje de la Música como el de los versos ó el de los colores. De la unión íntima de la Poesía y de la Música para formar un todo dramático, resultan modificaciones profundas en las reglas comunes del teatro. La Poesía puede *mover*, *pintar é instruir;* pero la Música, como fin principal, sólo tiene el de mover los afectos; como fin subalterno, el de pintar, y, en ningún caso, el de instruir.

Lo que hace posible y fructuosa la unión de la Poesía y de la Música, es la cualidad musical del lenguaje, ó sea el encanto de los sonidos diversamente combinados en el número oratorio ó en la pronunciación. Cuanto más se acerque la expresión poética de las palabras á la naturaleza de las cosas que se pretende significar, tanto más fácilmente las podrá imitar la Música, no sólo mediante la reproducción material de los sonidos físicos, sino despertando con la melodía las sensaciones que producen en nosotros aquellos objetos que no caen bajo la jurisdicción de la Música, ó bien excitando sensaciones auditivas equivalentes á las impresiones de otros sentidos. No puede la Música llegar á las ideas universales y abstractas: los sonidos no son más que sonidos: cau-

san sensaciones y forman imágenes, pero nunca ideas. Infiere de aquí Arteaga que la Música es más pobre de recursos que la Poesía, puesto que está limitada al corazón, al oído, y en cierta manera á la imaginación, mientras que la Poesía extiende además su imperio á la razón y al espíritu. En desquite, la Música es más expresiva que la Poesía, en cuanto aquella imita los signos no articulados, que son el lenguaje natural, y por consiguiente el más enérgico y el más inteligible, al paso que la Poesía tiene que valerse de signos arbitrarios.

Rapidez en la acción, transiciones fáciles, ahorro de circunstancias menudas y ociosas, economía de razonamientos: tales deben ser las primeras condiciones del texto dramático que el poeta facilita al músico para que haga sobre él su comentario. El estilo de la ópera no ha de ser exclusivamente dramático, sino *dramático-lírico*, sin excluir los recursos pintorescos, porque el canto es el lenguaje de la ilusión, el cinto misterioso de Armida, que detiene cautivo á Reinaldo y le hace no sentir su cautiverio. «Demasiado enemigos de nuestros placeres se han mostrado aquellos autores que han querido limitar á sólo el género *patético* todas las riquezas del melodrama.»

Las condiciones del canto y estilo musical influyen también en la elección de los asuntos dramáticos y en los caracteres. Toda pasión sórdida, todo cálculo frío, toda reserva y disimulo, deben proscribirse de la ópera, ú ocupar

á lo sumo en ella un lugar muy secundario. El teatro lírico es el campo de la pasión noble y de los arranques temerarios y generosos, los cuales no excluyen, sin embargo, cierta reflexión, que puede manifestarse en las arias mismas por sentencias breves. Arteaga no conviene con la vulgar opinión de los que afirman en términos absolutos que no es propio de la pasión *dogmatizar*, á no ser que por dogmatizar se entienda verter en el teatro párrafos de Séneca. «El error de esta opinión procede de no haber penetrado suficientemente la Filosofía de las Pasiones, y de haber establecido como regla general lo que sólo debiera ser una excepción. Un estrecho vínculo liga y une entre sí todas nuestras potencias interiores, de donde resulta que la reflexión despierta en nosotros las pasiones, y éstas recíprocamente avivan la reflexión». No menos injusta y vulgar es la opinión que destierra del teatro las comparaciones, so pretexto de *lirismo*. «Tan injusto me parece (escribe Arteaga) condenarlas en absoluto, como defenderlas todas. El hombre, por lo común, está más dominado de los sentidos que de la razón. Las cadenas con que la naturaleza le ha ligado á los demás entes del Universo, y la necesaria dependencia en que está de los objetos exteriores, le obligan á vivir en contacto con ellos y á descubrir las secretas relaciones que hay entre la naturaleza de ellos y la naturaleza propia. La fantasía, llena de las impresiones que ha recibido por medio de los órganos sensorios, no sabe producir sino imágenes correspondientes á

los objetos que ha visto, y el hombre (sobre quien tiene tanto imperio esta facultad) no acierta á imaginar las cosas, aun las más abstractas, sino revestidas de las propiedades que observa en los objetos materiales y sensibles. Tal es el origen de la *Metáfora:* tropo ó figura el más conforme de todos á la humana naturaleza, puesto que la usan á cada instante los niños y aun las personas más rudas en sus discursos familiares, sin advertirlo ellas mismas. Cuanto más primitiva es una poesía, más abunda en símiles; no hay lenguaje más figurado que el de los pueblos bárbaros. Parece que en sus versos no vive ni siente el poeta, sino que siente y vive la naturaleza. Conforme la lengua se enriquece y las artes se multiplican, va siendo menor el uso de las expresiones figuradas, y mayor el de los términos abstractos: la Poesía y la Elocuencia se hacen más limadas y regulares, pero menos expresivas; semejantes á aquellas hojas de oro que pierden de solidez todo lo que ganan de extensión.»

Si la ópera debe ser «*un encantamiento del alma continuado, á cuyo efecto concurren todas las Bellas Artes*», no puede menos de tener grande importancia en ella la pintura escenográfica y la pompa y aparato de la representación. Esto no se logra sin frecuentes mutaciones de escena, por lo cual debe el poeta, «sin preocuparse de la charlatanería de los críticos, y atento sólo á aumentar el placer del espectador», prescindir totalmente de la unidad de lugar, quebrantando la verosimilitud absoluta en obsequio de la relativa.

¿Qué argumentos convienen más al drama musical? ¿Los fabulosos y mitológicos, como sostenían D'Alembert y Marmontel, fundados en que la ópera es un espectáculo para los sentidos, ó los históricos y modernos? Arteaga se decide sin vacilar por los históricos. Para él la Ópera no es un género inferior, un entretenimiento pueril: si habla á los sentidos, es para llegar por ellos al alma é interesarla y enternecerla. El fin último de la Ópera es tan serio como el de la Tragedia, y no se distinguen más que por los medios que emplean, teniendo en su ventaja la Ópera los arcanos de la ilusión y de la melodía. «¿Se dirá acaso que la *Olimpíada* y el *Demofonte* de Metastasio hablan menos al alma que la *Fedra* ó la *Zaira?* ¿No son algo más que un espectáculo para los sentidos los caracteres de *Tito* y de *Temístocles?*» La introducción continua de lo maravilloso excluye toda lógica en la acción, todo carácter bien sostenido, toda pasión bien manejada. La misma pintura decorativa ganará mucho representando el mundo físico, «que es mucho más vario, deleitoso y fecundo que el mundo *ideal* fabricado en el cerebro de los mitólogos y de los poetas».

El pensamiento que domina en todo el libro de Arteaga y que le acompaña en sus sagaces y minuciosos análisis críticos del repertorio francés é italiano, es el de realzar la importancia del género y la condición del libretista, haciéndole compañero y no esclavo del compositor músico. No llega á soñar, como Wagner, que la poesía

llegará finalmente á resolverse y convertirse en Música; pero quiere, como él, acabar con la separación y aislamiento de las diferentes ramas del arte, y unirlas de nuevo en el drama completo que Wagner llama un arte de *ilimitado alcance*. La famosa carta-prólogo del tan discutido revolucionario alemán á la traducción francesa de sus poemas, abunda en ideas *literarias* análogas á las del libro de Arteaga, al paso que toda su teoría *musical* es la antítesis perfecta de la de nuestro Jesuíta, adorador frenético de la melodía italiana.

En su libro de las *Revoluciones del teatro musical* [1], anunció Arteaga que preparaba otro libro con el título de *Memorias para servir á la historia de la Música Española, ó sea Ensayo sobre la influencia de los españoles en la Música italiana del siglo XVI*. Tal obra hubo de quedarse en promesa, como otras muchas y muy importantes de Arteaga; pero en cambio poseemos, bien que inéditas, sus *Disertaciones sobre el ritmo*, unas en el original italiano, otras en la traducción francesa que iba haciendo Grainville (amigo de Azara y traductor del poema de Iriarte), con intención quizá de que saliesen simultáneamente en ambas lenguas [2]. Por desgracia, la obra no lle-

[1] Cap. IV, nota.

[2] Los originales se hallan en el Archivo Central de Alcalá de Henares, entre los papeles de Estado (*Artes, Ciencias y Letras, Música, etc.—Expedientes de Autores y Disertaciones*. Años 1780-1802.) Tengo á la vista copia esmeradísima sacada por el Sr. Barbieri.

Comprende, además de los borradores italianos, la traducción

gó á terminarse. Falta el discurso preliminar, en que Azara se proponía hacer la crítica de los principales autores que habían tratado la misma materia, y faltan, además, completamente (acaso porque no llegaron á escribirse) las disertaciones 2.ª, 5.ª y 6.ª

El título general de la obra parece que debió de ser *Del ritmo sonoro y del ritmo mudo en la Música de los Antiguos*.

La primera disertación versa sobre la naturaleza, propiedades y divisiones de la antigua rítmica, y empieza sentando los principios de la extensión, del movimiento y del tiempo como generadores del ritmo. El arte musical pertenece á la extensión sucesiva. El ritmo en general es la correspondencia ó relación que los tiempos tienen entre sí en una serie regulada de movimientos. Los pitagóricos confundieron la armonía con el ritmo; pero la armonía no tiene que ver con la duración de los tiempos ni con la tardanza ó velocidad del movimiento, sino con la intensión ó remisión de la voz, de donde nace la gravedad ó la agudeza de los sonidos. *Ritmo* se llamaba entre los antiguos el pie ó la battuta, *ritmo* la dimensión del verso, *ritmo* la unión de muchos versos en una estrofa, y hasta en la prosa se lla-

francesa hecha por Grainville de las disertaciones 4.ª y 7.ª Al principio, en un papel suelto, se lee esta dedicatoria: «*Amicissimo viro et de re rhytmica optime merito D. Stephano Arteaga D. D. D. F. Coetanfao*». Cienfuegos dedicó su *Idomeneo* «al ciudadano Florián Coetanfao», que por lo visto debió de ser algún revolucionario español que vivía en París en tiempo del Directorio.

maba *ritmo* la unión de muchos períodos que, mezclados artificialmente entre sí, terminaban con placer del oído en una especie de cadencia. Pero todos estos ritmos tienen un principio común. La idea de *ritmo* incluye necesariamente la de *progresión mesurada*, aunque estas medidas no sigan el orden aritmético.

En todo movimiento cuyas partes puedan aparecer, bajo alguna razón, distintas, y ser percibidas como tales por nuestros sentidos ó por el entendimiento, se encuentra el ritmo. Sus principales especies son el *ritmo sonoro* y el *ritmo mudo*. Este último es el que no se percibe por el oído, sino por la vista, por el tacto, ó por algún sentido interno. Á esta clase de ritmo obedecen el Baile, la Pantomima, y, según algunos filósofos, aquella correlación entre los movimientos interiores, de la cual resulta lo que en los cuerpos organizados se llama vida. Arteaga, mucho más espiritualista que el P. Eximeno, admite que el ritmo pueda percibirse por el puro entendimiento. De aquí deduce que la Música, en su sentido amplio, abarcaba entre los antiguos todos los movimientos de los cuerpos físicos, en cuanto pueden reducirse á cierto orden y medirse por las leyes del tiempo y de los intervalos.

Son materia de la disertación siguiente (de las que conservamos) las notas vocales y tónicas, los acentos prosódicos, las notas para expresar los silencios, la necesidad de otros signos que representen el tiempo, la significación particular de la palabra *carmen,* la distinción y separación del ritmo

vocal é instrumental y del metro, las notas que indican en general el tiempo y el movimiento en las cantilenas, los epígrafes de antiguas canciones musicales explicados, y varias conjeturas sobre los nombres de las antiguas notas y su figura, poniendo Arteaga especial ahinco en impugnar al P. Martini, que negó á los griegos el conocimiento de las *notas crónicas* ó *temporales*.

La disertación 4.ª (*Vicisitudes históricas del antiguo ritmo*) es un eruditísimo resumen histórico de los géneros poéticos en las dos literaturas clásicas. Arteaga admite, no sólo en Roma, sino también en Grecia, una poesía rítmica anterior á la métrica.

Sucesivamente discurre sobre la eficacia y fuerza del antiguo ritmo comparado con el moderno, y sobre las diversas especies del ritmo mudo, visible é invisible. Las principales son la simple *orchesis*, la *hipocrisis* (ó declamación) y la *pantomima*. En la *orchesis* están dados los elementos de la saltación ó danza, y de la *chironomía*, ó sea arte de gesticular por medio de las manos. La *hipocrisis* comprende los signos ostensivos, los pintorescos y los expresivos, así los naturales como los de convención; las actitudes propias de cada una de las partes del cuerpo; las escuelas de gesto representativo, con algunas consideraciones sobre la *infibulación* y castración de los histriones y sobre la antigua iconografía erótica.

Acompaña á estas disertaciones en el borrador de Arteaga una extensa carta crítico-filológica que dirigió en 1797 á Goya y Muniain, declarándole

los términos musicales usados en la *Poética* de Aristóteles: *armonía, ritmo, metro, melos, melodía* y *melopeya*.

Casi al mismo tiempo que Arteaga, intentó penetrar el misterio de la Música griega otro Jesuíta español de los desterrados á Italia, el aragonés P. Vicente Requeno y Vives, personaje de tan extraña y singular inventiva y de fantasía tan aventurera y temeraria, que nos recuerda sin querer á su compañero de hábito el P. Kircher, aquel que en su *Musurgia* redujo á notas musicales el canto de los pájaros. Requeno es el renovador de la pintura encáustica, de la *chironomía* ó arte de gesticular con las manos, el inventor de un telégrafo militar de señales, y de la trompeta parlante, y del tambor armónico.... [1]. La imaginación errabunda de este Padre iba mezclada por raro caso con una verdadera y peregrina erudición, que hace hoy mismo respetables algunos de sus trabajos. Y así como el descubrimiento positivo, pero enteramente inútil, de la pintura al encausto, le llevó á trazar un excelente suplemento á la *Historia del Arte* de Winckelmann, así también su tentativa frustrada para hallar la ley armónica seguida por los cantores griegos y romanos [2], le llevó á trazar una historia muy docta

[1] Véase el opúsculo del Abate Masdeu:
—*Requeno, il vero inventore delle più utili scoperte della nostra età. Ragionamento di Gian Francesco Masdeu, letto da lui nel 1804 in una Adunanza di Filosofi. Roma, 1806, dai torchi di Luigi Perego Salvioni.*

[2] *Saggi sul ristabilimento dell' arte armonica de' Greci e Ro-*

de la Música entre los griegos, libro que en su tiempo debió de ser útil, aunque hoy no ofrezca más que un interés de curiosidad bibliográfica, como todos los ensayos sobre la misma materia anteriores al libro alemán de Rossbach y Westphal *Música y Métrica* (1867), y á la bella *Historia de la Música antigua* del belga Geväert (1875).

Requeno, después de enseñarnos que Tubal inventó la Música, y Enós el canto vocal, que de él lo aprendió Noé, que sus hijos y nietos lo propagaron entre los Caldeos y los Egipcios, y que de los Egipcios lo aprendieron los Griegos mucho antes de la conquista de Troya, afirma que el más antiguo sistema armónico de los Griegos fué el de proporciones iguales, y que todos los escritores griegos de Música, fuera de Ptolomeo y de los alejandrinos y pitagóricos, cuya serie armónica nos explican Ptolomeo y Boecio, abrazaron este sistema *equabile*, por lo cual sólo dentro de él son practicables y tienen sentido sus preceptos. Así duraron las cosas hasta el cambio radical introducido por Aristoxeno. Pitágoras, cuando descubrió las leyes de la consonancia, no alteró por eso las medidas del tono y del semitono, usadas en el antiguo sistema *equabile*, con el cual coincide en el fondo el sistema pro-

mani Cantori, del Sign. Abate Don Vincenzo Requeno, Acc. Clementino..... Parma, 1798, per li fratelli Gozzi.

Elegante edición, de carácter bodoniano.

2 tomos 8.°: el 1.° de xxxix+347 págs. +2 de índice; el 2.° de 453 págs. y 3 hojas de índice.

porcional llamado pitagórico [1]. Por esta sucinta indicación se comprenderá cuánto se dejó arrebatar del furor apologético ó del espíritu de compañerismo el P. Masdeu, cuando dijo que

[1] De este singular proyectista, que hacía por docenas los descubrimientos, conozco además los opúsculos siguientes, todos de rara materia:

—*Scoperta della Chironomia, ossia dell' arte di gestire con le mani, dell' Abate Vincenzo Requeno, Acc. Clementino. Parma, 1797, per li fratelli Gozzi.* 8.°

Es un estudio muy curioso sobre la Pantomima de los antiguos, con la pretensión de averiguar los signos convencionales que en ella se usaban, y las palabras que servían para dirigir los movimientos de la Danza. El autor se prometía nada menos que introducir estas gesticulaciones y estos bailes en el teatro moderno. El tratado *De computatione* del Venerable Beda, y el *De loquela per gestum digitorum*, han servido de base principal al descubrimiento de Requeno, sugiriéndole ingeniosas conjeturas sobre el teatro mudo de los antiguos.

—*Principi, progressi, perfezione perdita, e ristabilimento dell' antica arte di parlare da lungi in guerra, cavata da' Greci è da' Romani scrittori, è accommodata a' presenti bisogni della nostra milizia. Torino, 1790, presso G. M. Briolo.* 8.°

Al fin de la obra expone Requeno la invención de un órgano portátil.

Hay traducción castellana:

—*Origen, progresos, pérdida y establecimiento del antiguo arte de hablar desde lejos en la guerra: compuesto en italiano por el abate Requeno, y traducido por D. Salvador Ximénez Coronado, Director del Real Observatorio Astronómico de Madrid. Madrid, Ibarra, 1795.* 8.°

—*Tamburu, stromento da prima necessità per regolamento delle truppe.... Roma, 1807.* (No le he visto más que citado: tenía por objeto cambiar en armoniosos los sonidos roncos del tambor.)

—*Osservazione sulla chillotipographia (xilographia), ossia l' antica arte di stampare à mano. Roma, 1810.* 12.°

En el Archivo Central de Alcalá de Henares se conserva una

«sólo á Requeno había querido revelarse el dulcísimo genio de la antigua Música».

Con Arteaga, Requeno y Eximeno, puede decirse que queda completo el cuadro de la Esté-

carta del P. Requeno al Príncipe de la Paz, fecha en Bolonia, á 25 de Abril de 1795, donde enumera, entre otros descubrimientos suyos, «el del barniz que los Romanos usaron para la duración inmensa de sus naves: la obra de fundir el marfil para trabajar en grande», etc. Firma: D. Vicente Requeno, *dedicado al restablecimiento de las artes perdidas.*

Y ya que de invenciones estrambóticas se trata, no será razón omitir las varias tentativas de nueva escritura musical que se hicieron durante el siglo XVIII. Tales son:

—*Memorial Sacro-político y legal al Rey Nuestro Señor..... en el qual con la mayor brevedad se recuerda cuán necesaria sea la Música para lograr los dos fines, Político y Divino, probando primeramente ser más conforme que otra alguna á esta Facultad la nueva invención y figuración* (números árabes) *que en casa del suplicante se enseña y practica..... Madrid, 1709.*

—*Descubrimiento de un error filosófico, que presenta á los pies de S. M. el Brigadier de Ingenieros, Director de los Reales Ejércitos, D. Domingo de Aguirre: en el qual hace ver al mundo quánto el hombre yerra y se alucina en sus máximas, cualesquiera que sean, si se aparta en ellas de aquel orden natural que dió el Supremo Hacedor, de peso y medida á quanto crió sobre la faz de la tierra, y que es imposible que nadie le trastorne sin que le cueste aumentar la fatiga del sudor del rostro con la maldición primera que nos dejó Adám por herencia, pecando con Eva en el Paraíso Terrenal.* Madrid, año de 1799. Es un sistema absurdo de notación musical por el teclado.

Con mejor acuerdo, el coronel D. José González Torres de Nava, que se dice autor de un proyecto de simplificación del estudio de las lenguas por medio de la Gramática Comparada, solicita en 14 de Marzo de 1799 la protección oficial para hacer una colección de música española *«inclusa la popular»*, recogiendo de la viva voz cuantas tonadas antiguas y modernas le fuere posible, y anotando sus nombres provinciales. (Archivo de Alcalá.—Copia en la colección de Barbieri.)

tica musical española en el siglo XVIII. Séanos lícito, no obstante, llamar la atención sobre el proyecto verdaderamente original de coleccionar la música *popular española,* formulado en 1799

Entre los proyectos debe contarse también la *Idea de una Academia Mathemática, dirigida al serenissimo señor D. Felipe, Infante de España.... Valencia, con licencia de los Superiores, por Antonio Bordazár de Artazu.... 1740.* Divide la Música en especulativa y práctica, y la especulativa en *ortologia, glotologia, fonocámptica* y *harmónica;* la práctica, en vocal é instrumental.

Como curiosa muestra de la influencia del género *expresivo* de la Música Italiana antes de las obras de Eximeno y Arteaga, puede citarse el prólogo que un tonadillero llamado D. Pedro Esteve y Grimau, puso á las *Letras que se cantan en la comedia de «No hay con amor fineza más constante, que dexar por amor su mismo amante».* (1766).

También son curiosa muestra de crítica literario-musical las *Cartas que escribe el Sacristán de Maudes al barbero de Foncarral, dándole cuenta de lo que le ha pasado en Madrid, y principalmente del estado en que se hallan sus teatros. Su autor D. Mauricio Montenegro, residente en esta Corte. Madrid, imp. de la Viuda de Eliseo Sánchez, 1768.*

El autor, que se muestra crítico docto y hasta helenista, hace una severa crítica de tres zarzuelas de D. Ramón de la Cruz, *La Bryseida, Las Segadoras* y el *Jasón.*

Para completar en lo posible nuestra bibliografía musical del siglo pasado, citaremos (siempre sobre ejemplares del Sr. Barbieri) algunos libros didácticos, comenzando por los de carácter más general, y observando en lo posible el orden de fechas:

—*Música universal ó Principios Universales de la Música, dispuestos por el P. M. Pedro de Ulloa, de la Compañía de Jesús, Cathedrático de Mathemáticas de los Estudios Reales del Colegio Imperial, y Cosmógrapho mayor del Supremo Consejo de las Indias..... Madrid, imp. de la Música, por Bernardo Peralta, 1717.* 4.° Libro de Matemáticas más bien que de Música.

—*Cartilla Música y Primera Parte que contiene un méthodo fácil de aprehender á cantar. Dedicada á D. Ignacio de la Perti-*

por el coronel Torres de Nava, primer *folklorista* musical de que hasta ahora tengamos noticia, si bien nuestros antiguos é insignes tratadistas, incluso el clásico Salinas, y antes de él

lla, Capitán del Batallón de Infantería del Comercio. Su autor Joseph Onofre Antonio de la Cadena. Lima, en la oficina de la Casa de Niños Expósitos, 1763.

—*Elementos Generales de la Música, dedicados á la Reyna Nuestra Señora por el Capitán D. Federico Moreti, Alférez de Reales Guardias Walonas. Madrid, en la imp. de Sancha, 1799.* (Sirve de introducción á sus *Principios para tocar la Guitarra de seis órdenes.....* Nápoles, por Luís Marescalchi, 1792, y Madrid, por Sancha, 1792.)

—*Arte de cantar y compendio de documentos músicos..... por D. Miguel López Remacha. Madrid, 1799.* Librejo práctico.

—*La Melopía ó Instituciones Teórico-Prácticas del Solfeo, del Buen Gusto, del Canto y de la Armonía, por D. Miguel López Remacha....* Madrid, imp. de Fuentenebro, 1820. (Hay edición anterior de 1815.)

—*Lecciones de Clave y Principios de Harmonía, por D. Benito Bails, Director de Matemáticas de la Real Academia de San Fernando. Madrid, Ibarra, 1785.*

— *Compendio numeroso de zifras harmónicas, con theórica y práctica, para harpa de una orden, de dos órdenes y de órgano. Compuesto por D. Diego Fernández de Huete, Harpista de la Iglesia de Toledo.* (Madrid, imp. de la Música, 1702.)

—*Arte y puntual explicación del modo de tocar el Violín con perfección y facilidad..... Compuesto por D. Joseph Herrando, Primer Violín de la Real Capilla de la Encarnación.* (Sin año, pero debe de ser de fines del siglo: portada grabada, retrato del autor por Carmona.—Texto grabado.)

El infatigable y popular Minguet é Irol, *grabador de sellos y otras cosas,* publicó, entre infinitos opúsculos de poca monta sobre Música, Baile, Juegos, etc., etc., el titulado *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales, como son la Guitarra, Tiple, Bandola, Cythara, Clavicordio, Órgano, Harpa, Psalterio, Bandurria, Violín, Flauta Travesera, Flauta Dulce y la Flautilla. 1753.*

Luís Milán, Valderrábano, Fuenllana y otros, no se habían desdeñado de admitir las flores de la inspiración popular, en sus libros didácticos.

Los tratados de Guitarra son muy numerosos, y, en general, siguen la pauta de los del siglo anterior. Entre ellos citaremos *Resumen de acompañar la parte con la guitarra....*, por Santiago de Murcia, Maestro de Guitarra de la Reina Gabriela (1714, con grabados al agua fuerte). *Arte para aprender.... sin maestro á templar y tañer rasgado la Guitarra de cinco órdenes ó cuerdas, y también la de cuatro ó seis órdenes, llamadas Guitarra Española, Bandurria y Bandola, y también el Tiple....* por Andrés de Sotos (Madrid, 1764), *Guitarra Española y Vandola en dos maneras de guitarra castellana y valenciana* (debe de ser la misma que la de Juan Carlos Amat: hay muchas ediciones de Barcelona y Valencia, donde este librejo era tan popular entre barberos romancistas como el de Sotos en Madrid). *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes.... por Antonio Abreu, bien conocido por el portugués, ilustrada y aumentada con varios divertimientos honestos y útiles por el P. Fr. Víctor Prieto* (Salamanca, 1799). *Arte de tocar la guitarra española* (Madrid, 1799), por D. Fernando Ferrandière, autor asimismo de un *Prontuario Músico para el instrumento de Violín y Canto* (Málaga, 1791).





APÉNDICE

ARTES SECUNDARIAS.—DANZA Y PANTOMIMA.—DECLAMACIÓN, ETC., ETC.

La *saltación ó danza*, que los estéticos más severos y autorizados admiten en el cuadro de las Bellas Artes, porque tiene medios y recursos propios, aunque generalmente vaya acompañada de la Poesía y de la Música, puede definirse, en su acepción más general, arte de la figura humana considerada en su expresión ó representación y en la belleza de sus actitudes y movimientos. En esta especie de *escultura viva*, claro es que se incluye, como especie muy principal, la pantomima, que alcanza el grado más alto á que puede llegar la representación muda. Ninguna de estas artes tiene en España bibliografía importante ni copiosa, tal por lo menos que pueda competir con la italiana ó la francesa. No hay entre nosotros tratadista alguno de baile que se remonte á la muy respetable antigüedad de Messer Rinaldo Rigoni, autor del *Ballarino Perfetto* dedicado á

Galeazzo Sforza en 1468; ningún libro que pueda correr parejas con el famoso manuscrito italiano de hacia 1460, que posee la Biblioteca Nacional de París. La gravedad más ó menos real ó aparente de las costumbres nacionales impidió, sin duda, que apareciesen entre nosotros durante el siglo XVI aquellos elegantes libros (hoy verdaderas joyas bibliográficas y aun artísticas), que llevan los nombres de Fabricio Caroso da Sermonetta, César Negri y tantos otros. Pero en estos mismos libros italianos, comprensivos solamente de las danzas aristocráticas y cortesanas, y en ningún modo de las populares, se encuentran registradas y descritas algunas danzas nuestras, cuando sus autores pretendían escribir «al uso de Italia, Francia y España». Así, Caroso da Sermonetta, en su *Ballarino* (Venecia, 1581) incluye *la Pavana*, *el Canario*, *la Spagnoletta* y *la Gallarda*, dedicando esta última á la duquesa de Medinasidonia, gobernadora de Milán; y el mismo autor, en su *Nobiltá di' Dame* (Venecia, 1605), describe, entre los bailes nuevos, *El Furioso á la Española* y *El Turdion* ó *Tordiglione*, asimismo de origen ibérico. La misma observación puede hacerse en su *Raccolta di varii Balli fatti in occurenza di nozze e festini da nobili cavalieri e dame di diverse nationi* (Roma, 1630), del mismo Fabricio Caroso, y todavía más en las *Nuove Inventioni di Balli* (Milán, 1604), del milanés César Negri, llamado comúnmente *el Trombone*, obra que por ser de un súbdito nuestro y estar dedicada á Felipe III, alcanzó singular boga en

España, mereciendo ser traducida para enseñanza del príncipe D. Baltasar Carlos, aunque esta traducción no llegó á ser impresa. Negri da razón cumplida de no pocos bailes españoles, ó tenidos por tales, especialmente *el Villano, la Barrera, la Alemana, el Canario, la Pavana*, etc., etc. Hasta 1642, fecha de los *Discursos sobre el arte del danzado* de Esquivel y Navarro, no comienzan á aparecer, mezcladas con las danzas cortesanas, algunas de índole popular, aunque sea para reprobarlas como libres y deshonestas, lo cual no podía menos de hacer un hombre que tomaba su arte tan por lo serio como Esquivel, considerando la danza como una imitación de la numerosa armonía de las esferas celestes. Semejante al libro de Esquivel, en muchas cosas, es el *Arte de danzar, de D. Baltasar de Rojas Pantoja*, que se conserva manuscrito de letra del siglo XVII en la rica biblioteca del Sr. Gayangos. Rojas Pantoja, ó sea el M. Juan Antonio Jaque (que parece el verdadero autor del libro), describe la Pavana (con ocho mudanzas), la Gallarda, la Jácara, cuatro mudanzas de Folías, el Villano *(tres mudanzas)* y las *paradetas*. Otro autor anónimo hizo explicación de la xácara [1], proscrita hasta entonces por los graves tratadistas.

1 Este manuscrito perteneció antes á D. Valentín Carderera. Posee copia el Sr. Barbieri, de quien son todos los libros de baile que aquí se mencionan.

En la Real Academia de la Historia (Miscelánea, Ms. en folio de la Biblioteca Villaumbrosana, tomo XXV, fol. 149) hay de letra del siglo XVI unas *Reglas de danzar (Pavana, Gallarda, Canario, etc. etc.)*

En el siglo XVIII el arte de la danza experimenta entre nosotros una radical transformación, al mismo paso que se va alterando y bastardeando el modo de ser castizo é indígena. Las danzas francesas imperan sin contradicción en la corte y en los salones, y borran completamente el recuerdo de las Alemanas, Pavanas, Gallardas y Bran de Inglaterra. Una cáfila de libros portugueses y castellanos [1], extractados ó traducidos

[1] *Reglas útiles para los aficionados á danzar, provechoso divertimiento de los que gustan tocar los instrumentos, y políticas advertencias á todo género de personas. Adornado con varias láminas. Dedicado á la S. M. del Rey de las Dos Sicilias.... Su autor D. Bartholomé Ferriol y Boxeraus, único autor en este idioma de todos los differentes passos de la Danza Francesa, con su braceo correspondiente, chorografía* (sic), *amable, contradanzas, etc.... Nápoles, á costa de Joseph Testore, Año de 1745.* 8.° Hay ejemplares que se dicen impresos en Capua, el mismo año y por el mismo impresor, pero son idénticos. El Sr. Barbieri posee otro sin portada, con la licencia de Málaga.

—*Arte de danzar á la francesa, adornado con quarenta y tantas láminas que enseñan el modo de hacer todos los passos de las Danzas de Corte, con todas sus reglas, y de conducir los brazos en cada passo, y por chorografía demuestran cómo se deben escribir y delinear otras: obra muy conveniente, no solamente á la juventud que quiere aprender el bien danzar, sino aun á las personas civiles y honestas, á quien les enseña las reglas para bien andar, saludar y hacer las cortesías que convienen en cualesquier suerte de personas. Corregido en tercera impresión por su autor Pablo Minguet é Irol, gravador de sellos, láminas, firmas y otras cosas. Madrid, oficina del autor, 1758.*

Este autor, cuyos tratadillos tienen un carácter muy popular, no desdeñó la tradición nacional, como lo prueba su *Breve tratado de los passos del danzar á la española que hoy se estilan en las seguidillas, fandango y otros tañidos. También sirven en las danzas italianas, francesas é inglesas, siguiendo el compás de la Música y las Figuras de sus Bayles. Corregido en esta segunda*

del francés, y debidos algunos de ellos á maestros extranjeros, sustituyen la antigua penuria doctrinal con una abundancia enfadosa y estéril. Reducíanse estos escritores á copiar servilmente la *Coreographía, ó arte de escribir la danza*, de M. Feuillet (1701), el *Maestro de Danzar*, de Rameau (1734), las *Cartas* (1803) de Novarre (famoso maestro de baile de la corte de Viena y de la Ópera de París), y más aún el tomo de la *Enciclopedia Metódica* concerniente á las *Artes Académicas*, donde los artículos de baile corrieron á cargo de Rameau.

En las esferas populares continuaban, sin em-

impresión por su autor Pablo Minguet, gravador.... Madrid, 1764. (Imprimió después una porción de librejos por el mismo estilo, más ó menos aumentados ó disminuídos.)

—*Arte de dançar a franceza que ensina o modo de fazer todos os differentes passos de «minuete», com todas as suas regras, e a cada hum delles o modo de conduzir os braços. Obra muito conveniente não só a mocidade, principalmente civil, que quer aprender a bem dançar, mas ainda a quem ensina as regras para bem andar, saudar e fazer as cortezias que convem a qualquer classe de pessoas: Traduzido do Idioma Francez em Portuguez, por Joseph Thomaz Cabreira. Lisboa, na off. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1760.*

—*Tractado dos principaes fundamentos da dança. Obra muito util, não somente para esta mocidade, que quer aprender a dançar bem, mas ainda para as pessoas honestas e polidas, as quaes ensina as regras para bem andar, saudar e fazer todas as cortezias, que convem em as Assembleas, adonde o uzo do mundo a todos chama. Offerecido a toda a nobreza portugueza. Por Natal Jácome Bonem, Mestre de dança. Coimbra, na officina dos irmaos Ginhoens, impressores do Sancto Officio. Anno de 1767.*

Extractado de varios franceses, especialmente Bocham, Pécour, Rameau, etc., etc.

—*Tratado de recreación instructiva sobre la Danza: su inven-*

bargo, más ó menos alteradas las danzas antiguas; pero al descender cada vez más hacia la plebe y aderezarse con nuevos accidentes libres y picarescos, merecieron incurrir en la reprobación de los moralistas y aun en las penas canónicas, como es de ver en el edicto del Inquisidor general D. Francisco Pérez de Prado y Cuesta, obispo de Teruel, prohibiendo severamente los bailes provocantes y lascivos conocidos con los nombres de «*el amor*, *la cadena*, *el órgano*, *el chulillo*, *el sueño*, *la sombra*, *el coco*, *el zurruquí*», etc., etc., cuyos solos nombres indican ya que debían de ser una transformación muy cínica y desvergonzada [1], de aquella antigua zarabanda que el P. Mariana execró, llamándole

ción y diferencias: dispuesto por D. Felipe Roxo de Flores. Con licencia. Madrid, en la Imp. Real (año de 1793). Tratado con pretensiones eruditas, pero extractado en gran parte de la Enciclopedia. Del mismo autor hay una *Invectiva contra el luxo, su profanidad y excesos.*

—*Compendio de las principales reglas del Baile, traducido del francés por Antonio Cairón, y aumentado de una explicación exacta y modo de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos.* Madrid, imp. de Repullés, 1820.

Extractado de Feuillet y Dezais, de Novarre, etc. Sólo tiene de original lo relativo á los bailes españoles. Puede considerarse como un tratado del baile dramático.

—*Enciclopedia Metódica, Artes Académicas* (sic), *traducido del francés al castellano, á saber: el arte de la Equitación por D. Baltasar de Irarzun; y el del Bayle, de Esgrima y de Nadar, por D. Gregorio Sanz. Madrid, en la imp. de Sancha, 1791.*

[1] Algunos teólogos austerísimos del siglo XVIII llevaron su rigorismo hasta condenar todo género de danzas, incluso las tenidas por más honestas y recatadas, tachando de laxo al Pa-

«baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego á las personas más honestas».

El sentimiento popular apegado á los antiguos usos, así en lo bueno como en lo malo, no sólo protestó indirectamente de la avenida de las contradanzas francesas, excluyéndolas de sus fiestas y regocijos, sino que, en forma directa, festiva ó satírica, tentó desacreditarlas, y juntamente con ellas la Música italiana, y todo lo que supiera á gustos ó costumbres exóticas. Así, al mismo tiempo que crecía la popularidad del *Bolero* y de las seguidillas manchegas, y corrían celebrados los nombres de Cerezo, Antón Boliche y Requejo, eran pasto favorito de muchos las singulares publicaciones del escribano vizcaíno Zamácola, oculto con el pseudónimo de *Don Preciso*, el cual, en sus *Elementos de la ciencia contradanzaria*, en su *Libro de moda* y otros papeles volantes, no menos que en el prólogo de su *Colección de seguidillas, tiranas y polos para guitarra*, no se hartaba de colmar de improperios á los *Currutacos*, *Pirracas* y *Madamitas* de nuevo cuño, que recibían su instrucción coreográfica en los libros de Ferriol, Cairón y otros expositores de contradanzas ó rigodones franceses [1]. Verdad es

dre Feijóo que, como moralista más práctico, las consideraba lícitas en algunos casos. Vide, por ejemplo:

«Bayles mal defendidos y Señeri sin razón, impugnado por el Rmo. P. Feijóo, su autor D. Nicasio de Zárate, Presbítero y Missionero en el Obispado de Jaén. Madrid, imp. de Manuel Fernández.»

1 *Elementos de la ciencia contradanzaria, para que los Curru-*

que el fanatismo *hispanófilo* de Don Preciso le hacía ver visiones, y encontrar en todas partes *música nacional*, y prorrumpir en tan fieros dislates como llamar *miserable gregueria* á la

tacos, Pirracas y Madamitas de nuevo cuño puedan aprender por principios á bailar las contradanzas, por sí solos ó con las sillas de su casa.... Su autor Don Preciso.... En Madrid, en la imp. de la Viuda de Joseph García, 1796.—2.ª edición. Madrid, imp. de Villalpando.

—*Carta de Don Preciso con la respuesta de Don Currutaco y ordenanzas para los bayles de contradanza currutaca.*

—*Libro de Moda, ó Ensayo de la Historia de los Currutacos, Pirracas y Madamitas de nuevo cuño, escrito por un filósofo currutaco, y corregido nuevamente por un señorito Pirracas. Tercera Edición. Madrid, imp. de D. Blas Román, 1796.*

—*Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos, que se han compuesto para cantar á la guitarra. Por Don Preciso....* Madrid, imp. de Ibarra, 1805, 2 vols. 12.° No debe de ser esta la primera edición, y hay otra posterior de 1816.

Don Preciso, después de mil invectivas contra los poetas de su tiempo, á quienes declara incapaces de componer una mala copla ó seguidilla, sienta algunos principios generales, no todos disparatados. Insiste mucho en la idea de una *música nacional:* «La Música nace con nosotros y obra diferentes efectos según la costumbre de las diferentes naciones y la índole de su lenguaje, sobre cuya poesía se compone, y así se ha visto que todos los pueblos del mundo, desde los más bárbaros hasta los más civilizados, han tenido y tienen su género de música propia ó nacional para explicar sus pasiones.... Por esta razón la música italiana jamás podrá ser acomodada al gusto común de los Españoles.... La Música no debe ser más que un auxiliar de la poesía y del bayle, para dar mayor realce ó afecto á lo que debe decirse ó representarse, y por eso todo compositor que sea filósofo, ó que tenga conocimiento del corazón humano, debe escribir aquella canturía más sencilla, expresiva y análoga á la letra que ha de cantarse ó al baile que ha de representarse.... La Música debe tener el mismo oficio sobre la poesía que la voz del orador sobre el discurso que ha de pronunciar, que es

música italiana ; pero el mismo desentono y virulencia de sus ataques que encontraban verdadero eco en el vulgo de su tiempo, prueban hasta qué punto estaba herida una fibra muy sensible del alma española. Y realmente, ni la músi-

el dar mayor expresión y sentimiento á la letra; pero por desgracia hace algún tiempo que, habiéndose corrompido esta profesión, así como las demás artes, han discurrido el medio de separar la Música de la Poesía....»

(Este mismo Zamácola es autor de una extravagante *Historia de las Naciones* (sic) *Bascas.)*

En sentido enteramente adverso al de Don Preciso, esto es, de detracción y burla del baile español, se escribió cierta novelita tan rara como insulsa, cuyo título dice :

—*La Bolerogía ó quadro de las escuelas del Bayle Bolero, tales quales eran en 1794 y 1795 en la corte de España. Escrita por D. Juan Jacinto Rodriguez Calderón, ayudante de las Milicias Urbanas de la Isla Española de Puerto Rico é intérprete de aquella Capitanía General.... Philadelphia, año de 1807, en la imp. de Zacharias Poulson.*

(Sobre el Bolero y sus vicisitudes hay un curioso artículo en las *Escenas Andaluzas del Solitario* [Estébanez Calderón], conocedor como pocos de estas y otras análogas erudiciones.)

Mencionados estos opúsculos, parecería grave falta no citar la *Crotalogía, ó arte de tocar las castañuelas* (Madrid, 1792), del agustino Fr. Juan Fernández de Rojas, pero con mencionarla basta, porque, á pesar de la broma de su título, la *Crotalogía* poco ó nada tiene que ver con las castañuelas, siendo en el fondo una sátira de los abusos del método analítico, entreverada con alusiones jocosas á otros vicios y opiniones literarias, entre las cuales no sale muy bien parado el sistema dramático de las tres unidades. Con ocasión de este librejo se escribieron muchos otros menos graciosos; v. gr.: la *Carta de Madama Crotalistris, La Ilustración, adición ó comentario á la Crotalogía,* el *Triunfo de las castañuelas, ó mi viaje á Crotalópolis.* De todos ellos juntos, incluso el del P. Fernández, no se saca tanto jugo como del moderno *estudio jocoso* de *Las Castañuelas,* saladísimo parto de la vena cómica del Maestro Barbieri.

ca ni el baile populares fueron entonces muertos ni siquiera ahogados, sino que, cobrando nuevos bríos, volvieron á dominar el teatro, y prepararon para tiempos más modernos el advenimiento de un género lírico-dramático, que recibió no pocos elementos de la antigua tonadilla.

DECLAMACIÓN.—Es cuestión largamente controvertida entre los autores, si la declamación puede considerarse como arte independiente, ó si sus reglas son inseparables de la oratoria y de la poesía dramática, cuyas obras, por decirlo así, *completa* y exterioriza. Aunque puedan vivir el drama y la elocuencia sin manifestación exterior, lo cierto es que, en el estado actual del arte, parece que algo les falta, en tanto que no han salido de las páginas del libro. Llámese, pues, arte subsidiaria, arte auxiliar, arte complementaria ó de cualquier otra suerte, la declamación, bajo cuyo nombre moderno se comprenden los dos tratados que en las retóricas antiguas se llamaban de la *pronunciación* y de la *acción*, abarca un mundo vastísimo, que muy difícilmente puede encerrarse dentro de la teoría literaria, por lo cual reclama vida propia y organizarse en cuerpo de ciencia, lo cual hasta el presente nadie ha hecho. En ningún ramo ni sección de las bellas artes reina el desorden, la anarquía y el empirismo en tanto grado como en el arte del teatro, donde todo el mundo se arroga fueros de juez, y donde la práctica, muchas veces viciosa, amanerada y absurda, sustituye á los principios filosóficos, únicos que pueden dar sólido funda-

mento á una teoría del arte. Sin un paciente estudio de la naturaleza humana bajo el aspecto fisiológico y psicológico; sin una verdadera teoría de los afectos y de las pasiones; sin un estudio no menos delicado y sutil de los medios de expresión; sin un conocimiento nada somero de todas las cuestiones fonológicas, de todos los accidentes y matices con que la voz manifiesta las agitaciones y movimientos del espíritu, y, finalmente, sin una penetración profunda de las condiciones artísticas de cada lengua, será totalmente imposible que la declamación aspire á ocupar un capítulo en ningún libro de Estética. Los antiguos retóricos, tan hábiles y minuciosos en todo lo concerniente al arte de la palabra, reunieron muchas observaciones útiles, derivadas de larga práctica y de un sentido tan exquisito como fué el que debieron á la naturaleza griegos y romanos; pero estas observaciones aparecen consignadas en sus libros sin trabazón ni enlace, sin verdadero sistema. Esto, por lo que toca á la declamación oratoria. En cuanto á la teoría de la declamación escénica, puede decirse que no nació hasta el siglo XVIII con la *Paradoja del comediante* de Diderot, con la *Mímica* de Engel, con las *Cartas de Talma*, con el poema de Dorat, con el *Arte del teatro* de Milizia.

En España tardó en penetrar este movimiento. Oponíase á ello la ínfima condición social de la mayor parte de los actores, su falta de cultura y de escuela, y la poca estimación que de ellos solía hacerse, siquiera el menosprecio no llegase

ni con mucho al grado irritante á que llegaba en otras naciones. Seguía discutiéndose por los doctores moralistas, á la par que el valor ético de la Comedia, la licitud de la profesión del Comediante, ni más ni menos que en el siglo anterior. Pero ya era indicio de cambio en esta parte el que algunos actores tomasen la pluma para defender la profesión que ejercían, osando contender, aunque en forma muy reverente, con los teólogos mismos, como lo verificó Manuel Guerrero con el P. Gaspar Díaz, de la Compañía de Jesús, autor de una famosa *Consulta Theológica*, impresa en Cádiz en 1740 [1]. Algunos años adelante comienzan á

[1] *Respuesta á la Resolución que el Reverendissimo Padre Gaspar Díaz, de la Compañía de Jesús, dió en la Consulta Theológica acerca de lo ilícito de representar y ver las Comedias.... donde se prueba lo lícito de dichas comedias, y se desagravia la cómica profesión de los graves defectos que ha pretendido imponerla dicho Reverendissimo Padre. Su autor Manuel Guerrero, cómico en la Corte de España. Zaragoza, por Francisco Moreno. Año de 1743.*

—*Anathomía Symbólica y Moral de el escrito de Manuel Guerrero, cómico de professión en los Theatros de la Corte de Madrid. Su autor el Dr. D. Antonio Villagómez y Escobar, Pbro.....* Madrid, 1743.

—*Discurso Apologético que por los teatros de España, en una junta de literatos de esta Corte, peroró D. Julián de Antón y Espeja, en que se hace ver quál fué la primitiva gentílica institución de las antiguas comedias, razones que los SS. PP. de la Iglesia tuvieron para declararse contra ellas: quán diferente es el uso de las nuestras, y que las bien escritas y executadas, en lo moral, son indiferentes, y en lo político útiles y necessarias. Madrid, por Blas Román, 1790.*

—*Carta familiar escrita á D. Julián de Antón y Espeja, en que, contra el discurso apologético que en favor de los teatros y su asistencia á ellos pronunció y publicó en la Corte, se demuestra*

ser materia de estudio los fastos del histrionismo, como lo acreditan el libro de García Villanueva (actor como Guerrero), y el más erudito, aunque todavía muy superficial y poco seguro, *Origen de la Comedia*, de D. Casiano Pellicer, obras la una y la otra en que no se contiene teoría, pero que á lo menos revelan el propósito de consignar históricamente el desarrollo del arte de la declamación en España [1].

Si prescindimos del *Discurso segundo sobre la*

sólidamente, aunque con estilo festivo, lo erróneo de semejante discurso, por D. Luís Santiago Bado, catedrático de Mathemáticas.... Murcia, oficina de Juan V. Teruel, 1801.

—*Examen Theológico Moral sobre los Theatros actuales de España, escrito por D. Nicolás Blanco, y lo dedica al ilustrissimo señor Obispo de Huesca. Zaragoza, imp. de Moreno, 1766.*

—*Triumpho sagrado de la conciencia. Ciencia divina del humano regocijo, etc. etc. Compuesta por D. Ramiro Cayorc y Fonseca. Salamanca, por Antonio Joseph Villagordo, 1751.* 4.° Es una diatriba contra las comedias y contra la apología que de ellas dejó escrita el trinitario Fr. Manuel de Guerra y Ribera.

Uno de los últimos libros contra el teatro en general, y por cierto el más desatinado de todos, lleva el extraño título de *Pantoja, ó resolución histórica teológica de un caso práctico de moral sobre comedias.* Es obra anónima, impresa en Murcia en 1814, pero escrita (á lo menos la mayor parte) muchos años antes.

1 *Origen, épocas y progresos del Teatro Español, discurso histórico, al que acompaña un resumen de los espectáculos, fiestas y recreaciones, que desde la más remota antigüedad se usaron en las naciones más célebres, y un compendio general. Por Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra. Madrid, Gabriel de Sancha, 1802.* 4.° Libro tan pobre como presuntuoso: la mayor parte es un tejido de noticias inconexas y extravagantes sobre todos los teatros del mundo, incluyendo los de la China, el Japón, Persia, Africa y las Islas del Mar del Sur. Lo más curioso que contiene es un catálogo *en verso* de poetas dramá-

tragedia española, en que Montiano y Luyando trató del arte del teatro como erudito humanista que sólo le conocía por fuera, tomando por guía al Pinciano, é ilustrándole con algunas ideas de Riccoboni y otros, hay que buscar las humildes primicias de la crítica de la declamación entre nosotros, en los periódicos y hojas volantes que daba á la estampa en los primeros años del reinado de Carlos III el infatigable Nipho, ya con su nombre propio, ya con diversos pseudónimos. En el *Diario Extranjero,* que imprimía en 1763, además de juzgar la ejecución de muchas piezas dramáticas, hizo observaciones de

ticos españoles, hecho por José Julián de Castro, popular coplero de entonces.

Del mismo Villanueva hay otro opúsculo que se rotula

—*Manifiesto por los teatros españoles y sus actores, que dictó la imparcialidad y se presenta al público, á fin de que lo juzgue el prudente....* Villanueva se titula en este folleto «primer galán en la Compañía de Eusebio Ribera».

—*Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España, con las censuras teológicas, reales resoluciones y Providencias del Consejo Supremo sobre Comedias y con la noticia de algunos célebres Comediantes, así antiguos como modernos.... Por D. Casiano Pellicer, oficial de la Real Biblioteca.... Madrid, en la imp. de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804,* 2 tomos. 8.º Es opinión general, y, según creo, fundada, que esta obra no tiene de Casiano Pellicer más que el nombre, siendo el verdadero autor su padre D. Juan Antonio, el conocido comentador del *Quixote*. El D. Casiano se aprovechó de los papeles de su padre, confundiéndolo y embrollándolo todo sin ciencia ni conciencia. Tiene, sin embargo, muchas noticias curiosas copiadas de manuscritos de la Biblioteca Nacional, y, malo y todo, no hay otro libro sobre la materia.

carácter general, ampliadas después en [1] *El Bufón de la Corte* (1767), donde insertó un breve tratado *sobre las pasiones del Teatro.* Nipho era un escritor de tijera, por lo cual tenemos sospechas vehementísimas de que sus *reflexiones* sean traducidas del francés ó del italiano; pero de todos modos son bastante juiciosas aunque un tanto mecánicas, y arguyen discreta comprensión del carácter de la escena. «Para representar con alguna verisimilitud (dice Nipho) las pasiones humanas, es necesario, no sólo conocerlas, sino saber revestirse de las señales y colorido por que se distinguen.... No hay más que seis pasiones dramáticas ó teatrales que puedan expresarse, y que podamos llamar visibles ó demostrables: la alegría, la tristeza, el temor, el desdén, la cólera y la admiración. Hay otro número copioso de pasiones auxiliares, que no se pueden expresar con su propio carácter, pero

[1] *El Bufón de la Corte, por Josef de la Serna. Madrid, imp. de Gabriel Ramírez, año de 1767. Joseph de La Serna* es uno de los varios pseudónimos que había adoptado Nipho.

Esta publicación se parece mucho al *Caxón de Sastre*, y se compone en gran parte (como ella) de extractos de libros antiguos. En la pág. 171 se inserta un *Diálogo entre el Buen Gusto y el Mal Gusto*, que Nipho define

> «Gracia de los pensamientos,
> Saynete de la razón,
> Saborete del ingenio,
> Azúcar de los discursos,
> Canela de los conceptos,
> Sin cuya salsa siempre es
> Enfadoso aun lo discreto»;

y finalmente *el no sé qué de lo bueno*, especie evidentemente tomada del P. Feijóo.

que se pueden muy bien representar con el socorro y mixto de dos ó tres de las seis capitales. De esta clase son los zelos, la venganza, el amor, la compassión, la ternura. Así, v. gr., para exprimir los zelos, es necesaria una combinación de temor, desdén y cólera. La venganza no pide más que el mixto del temor y de la ira, y la compasión se revela por un enlace de temor y tristeza.... *La cualidad principal en un comediante es una imaginación plástica ó dócil para recibir á elección suya todo género de imágenes....* con una movilidad de espíritus animales, que no aguardan más que su orden para descender ó remontarse por sus músculos, y comunicarse á quien mira.... Pero desgraciadamente sucede que tenemos, para enseñarnos las dulzuras del Amor, personas que jamás han sabido amar sino por interés: para sentir, criaturas que no hacen cara al dolor, porque todo es en ellas indiferente, menos las buenas ó malas entradas del Teatro.... últimamente, en nuestros comediantes no se hallan ni las pasiones más comunes.»

Puede uno sonreirse de la *movilidad de los espíritus animales* y de las reglas para combinar químicamente las pasiones, pero no es idea ni expresión vulgar lo de la *imaginación plástica y dócil* que exige Nipho como primera cualidad en el comediante [1].

[1] Con carácter popular análogo al de los periódicos de Nipho se publicó más adelante *El Duende de Madrid. Discursos.... que se repartirán al público por mano de Don Benito.* (Madrid, en la imp. de D. Pedro Marín, 1787.) Hemos visto siete dis-

Las breves páginas que con el título de *Tratado de declamación* compuso Jove-Llanos, son cosa tan elemental, que, á no ser por el nombre de su autor, apenas deberían mencionarse, limitadas como están á reglas prácticas de gesto y de pronunciación para los alumnos del Instituto Asturiano. Más aprecio merecen las *Reglas de declamación*, publicadas en el *Memorial Literario* del mes de Marzo de 1784, á las cuales pueden añadirse otros escritos sobre el mismo asunto, insertos en diversos tomos del citado *Memorial*.

Por entoces aparecieron varias traducciones, entre las cuales es digna de algún recuerdo la de *El Teatro* de Milizia, puesto en castellano por Ortiz, más famoso como intérprete de Vitruvio [1]. En el libro de Milizia la declamación es una parte accesoria, y lo esencial es la poética dramática, en la cual se muestra Milizia tan in-

cursos, é ignoramos si se han publicado más. En el 6.° se ve una *Respuesta Imparcial al Censor de los Teatros de Madrid* (otro periódico de la misma especie) *y apología del mérito de los Cómicos Españoles, particularmente de la Señora María del Rosario (alias la Tirana), primera actriz de la Compañía de Manuel Martínez*. Acerca de la Tirana puede verse una nota en las *Poesías Sueltas* de Moratín (D. Leandro).

1 *El Teatro, obra escrita en italiano por D. Francisco Milizia, y traducida al español por D. J. F. O.* (Juan Francisco Ortiz). *Madrid, en la Imp. Real, 1789.*

—*El Arte del Theatro, en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación theatral, y la diferencia que hay de ésta á la del púlpito y tribunales. Traducido del Francés por Don Joseph de Resma. Madrid, 1783, por D. Joaquín Ibarra.* 8.° 184 páginas.

transigente clásico como en la crítica de artes. Para él son *farsas monstruosas* las obras de Lope y de Shakespeare. El traductor Ortiz, no menos enemigo del teatro español, hasta el punto de apadrinar las absurdas opiniones de Nasarre y salvar sólo del universal naufragio de nuestras comedias las llamadas *de figurón*, entiende, sin embargo, de un modo menos material que Milizia la verosimilitud escénica, y defiende contra él los *soliloquios*, porque «si se hubieran de observar puntualmente todas las leyes de la verosimilitud, quedábamos sin teatro». Por análogas razones se declara enemigo de la poesía en prosa, al paso que combate acerbamente la rima como invención de los pueblos bárbaros.

En 1788, el duque de Híjar, aficionado inteligente, que gustaba de darse en su palacio el espectáculo de las propias tragedias que él componía con escaso numen, imprimió cierto *Discurso* sobre los teatros y los cómicos [1], con el honrado intento de hacerlos «más útiles y buenos, así en lo moral como en lo político». Aspira á establecer un teatro regido oficialmente como el de la Comedia Francesa, con un tribunal censorio,

[1] *Discurso para hacer útiles y buenos los teatros y cómicos en lo moral y en lo político, por el Excmo. Señor Duque de Híjar. Madrid, 1788* (la portada dice por equivocación 1738). Se publicó este discurso en los números 157 á 160 del *Correo de Madrid*, correspondientes á los días 23, 26, 30 de Abril, y 3 de Mayo de 1786, y luego se hizo esta tirada aparte de 40 ejemplares, hoy muy escasos. El que he tenido á la vista pertenece al diligente bibliófilo D. Luís Carmena, á quien debo no pocas noticias sobre libros de declamación y espectáculos públicos.

que, además de sus atribuciones sobre los dramas nuevos, recoja las antiguas comedias malas, y refunda ó haga refundir las otras. Este absurdo proyecto fué ejecutado hasta la saciedad por aquella famosa *Junta censoria de Teatros*, que presidió el Capitán general Cuesta, y que comenzó sus tareas recogiendo *La Vida es Sueño*, *El Tejedor de Segovia* y *El Príncipe Constante*. Fuera de esto, el *Discurso* del duque de Híjar, bien escrito y no mal razonado, tiene por principal objeto realzar la condición social del comediante.

Con el anagrama, para nosotros hasta ahora no descifrado, de *Fermín Eduardo Zeglirscosac*, se imprimió en 1800 un apreciable *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral* [1], acompañado de un discurso preliminar en defensa del ejercicio cómico, é ilustrado con cincuenta y dos grabados que representan gestos y actitudes teatrales. El fondo de este libro (indudablemente el más útil que había aparecido en España sobre la materia) pertenece á los libros clásicos de Le Brun y de

[1] *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, con un discurso preliminar en defensa del exercicio cómico, escrito por D. Fermín Eduardo Zeglirscosac y adornado con trece láminas, que contienen cincuenta y dos figuras, las quales demuestran los gestos y actitudes naturales de las principales pasiones que se describen, grabadas por el profesor D. Francisco de Paula Martí. Obra útil para los que siguen la profesión cómica, y para los que se aplican al estudio de las Bellas Artes de la Pintura, Escultura y Grabado. En Madrid, en la imprenta de Sancha, Año de 1800*. 8.°

Engel. En el prólogo plantea el autor la cuestión estética de «si el Arte Cómico (la Declamación) debe enumerarse entre las artes liberales».

NOTA SOBRE OTRAS ARTES SECUNDARIAS.

Del llamado *arte ó arquitectura de los jardines* no conozco tratado alguno castellano del siglo XVIII. Hay, sí, algunos de *jardinería* (agricultura de los jardineros), que no es lo mismo, como parecen creer algunos teóricos. El único *Arte de los jardines* que la estética admite es una ramificación ó apéndice del arte arquitectónico. Entre nosotros, por ejemplo (y sirva esto de rectificación), el libro de Gregorio de los Rios (siglo XVI) y el de Fuentidueña (siglo XVIII), son libros de agricultura en que se trata de las plantas de los jardines, al paso que algunas Memorias de nuestro siglo, v. gr., la de Atienza y Sirvent (1855), y en Francia el libro de Gabriel Thouin, pertenecen propiamente á la arquitectura de los jardines.

Otras artes, v. gr., la equitación y la esgrima, pierden casi totalmente, en el siglo XVIII, el carácter semi-estético que hasta entonces habian tenido. Nuestra antigua y clásica jineta cede el paso á los tratadistas de lo que ellos decían casi en francés *Manejo Real*. Á los elegantes libros del capitan Pedro de Aguilar, de Fernández de Andrada, de Vargas Machuca ó de don Simón Villalobos, sustituyen, sin ninguna ventaja, los pedestres é indigestos *Artes de andar á caballo*, de Álvarez Osorio y Vega (1733 y 1741), de D. Francisco Pasqual Bernard (1757), ó aquel libro de enfrenamientos y bocados de Lucas Maestre de San Juan, que lleva el título inverosímil de *Deleite de caballeros y placer de los caballos* (1736). No obstante, y por excepción, todavía se encuentran vestigios de la antigua escuela en ciertos autores obscuros, v. gr., D. Bruno Joseph de Morla Melgarejo, que en 1738 estampó en el Puerto de

Santa María un *Libro nuevo de vueltas de escaramuza, de gala, á la jineta*, ó en D. Nicolás Rodrigo Noveli, autor de una *Cartilla en que se proponen las reglas para torear á caballo y practicar este valeroso noble exercicio con toda destreza* (Madrid, 1726, por Pasqual Rubio. 8.°). El autor indica que para perfeccionarse en la olvidada jineta tuvo que acudir á lugares harto escondidos del reino, porque en la capital eran ya muy raras tales gentilezas.

La decadencia de la jineta arrastró consigo la del arte tauromáquico, que, dejando de ser ejercicio noble y aristocrático, pasó á manos de hombres de la plebe, estipendiados para ello. El nuevo arte, aunque aderezado con nuevas y arriesgadas y airosas suertes, era muy diverso de aquel otro cuyos preceptos se exponen en las *Advertencias para torear en fiestas reales*, que un caballero anónimo escribió por encargo de Felipe IV, con ocasión de las fiestas de la entrada de doña Mariana de Austria; en el *Libro de la Jineta*, de D. Luís Bañuelos de la Cerda (1605); en las *Reglas de torear*, de D. Gaspar Bonifaz, dedicadas al Conde-Duque; en el *Arte afortunado de caballería española*, de D. Pedro Jacinto Cárdenas y Angulo (1651); en las *Advertencias para torear*, de Diego de Contreras; en las de Tapia y Salcedo; en las de D. Juan de Valencia, ó en las que compuso en detestables octavas reales D. Joseph Fernández de Cadórniga, sin otras muchas que pueden verse registradas en la *Bibliografía* del Sr. Carmena.

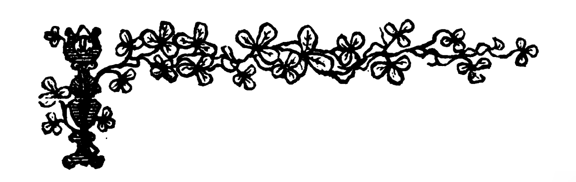
En el siglo XVIII las cosas cambian totalmente de aspecto, y nada lo prueba tanto como la ausencia de todo tratado doctrinal anterior al famoso de Joseph Delgado, impreso en 1796. En cambio pulularon los ataques y las defensas de semejante espectáculo, contándose entre los primeros el de Vargas Ponce, y entre las segundas la de Capmany y la del anónimo autor de *La tertulia, ó el pro y el contra de las fiestas de toros*, opúsculo escrito, según de su contexto se infiere, hacia 1792.

Siguiendo la misma ley de transformación y decadencia de todas las costumbres indígenas, el antiguo y noble arte de la esgrima española, ilustrada por los Carranzas y los Pachecos,

hizo su testamento en el libro de la *Nobleza de la espada*, del Maestre de Campo Lorenz de Rada (1705), obra voluminosa y tenida generalmente por magistral en su línea, como recopilación que es de la doctrina de los antiguos y más acreditados esgrimidores españoles.

No se me oculta que á algunos parecerán frívolas y de poco momento la mayor parte de las cosas contenidas en esta nota y en otras anteriores, y aun las graduarán de impertinentes al propósito de esta obra. Yo no me empeñaré en sostener que sean absolutamente precisas, pero son curiosas; y en un trabajo tan largo y grave como el presente, bueno es de vez en cuando permitirse alguna recreación, como se las permitían los eruditos de otros tiempos. *Dulce est desipere in loco*. Y, por otra parte, si los krausistas han enriquecido el catálogo de las Bellas Artes con la *hidráulica*, la *gimnasia* y la *pirotecnia*, ¿por qué no ha de ser lícito, entre burlas y veras, añadir también la tauromaquia?





ADICIÓN.



L catálogo de obras citadas en la nota de la página 314, hay que añadir la siguiente, que se omitió por olvido:

«*Arte de Escribir*, por el P. M. Fr. José de Jesús Muñoz Capilla, de la Orden de San Agustín.» (Esta obra, escrita antes de 1830, ha permanecido inédita hasta 1883 y 84, en que la *Revista Agustiniana* de Valladolid la ha sacado del olvido, con oportunas notas del P. Conrado Muiños Saenz, el cual nos informa de que el *Arte de Escribir* formaba parte, en el pensamiento de su autor, de una especie de enciclopedia ó tratado universal pedagógico que el P. Muñoz se había propuesto formar, y para el cual dejó muchos apuntes y algunas partes terminadas.)

El P. Muñoz aplicaba el nombre de *Arte de Hablar* á la Gramática, y el de *Arte de Escribir* á la Retórica, que no trató de un modo empírico, sino procurando darle base filosófica, mediante una doctrina del enlace y asociación de las ideas, único principio metafísico que sobrenada aun en los pensadores sensualistas, como lo era, aunque mitigado, el P. Muñoz. De ese principio deduce paralelamente las leyes de

la Lógica y las de la Retórica, las del pensar y las del hablar y escribir. Su tratado es, por consiguiente, más metódico que el de Capmany, y más filosófico que el de Hermosilla, y dudamos mucho que dentro de la escuela *ideológica* y *analítica* pudiera hacerse otro mejor, si bien, por el pecado capital de la misma escuela, aparece extraño á casi todas las cuestiones propiamente estéticas, sobre las cuales da mucha más luz otro libro del P. Muñoz, que ya en su lugar citamos, *La Florida*.

Mirado bajo otro aspecto, el *Arte de Hablar* es una retórica excelente, llena de buenos y útiles consejos de detalle, si bien propende (aunque en menor escala que Hermosilla y otros preceptistas de entonces) á confundir el orden estrictamente lógico con la armonía estética, superior, aunque no contraria al razonamiento desnudo, más viva, más misteriosa y más difícil de ser aprisionada en la red de hierro de la Dialéctica.

El P. Muñoz censura el técnicismo de los antiguos retóricos, y hace más que censurarle: le suprime; pero fuera de esto no se advierte en él espíritu innovador de ningún género, y si califica de *arbitrarias* las reglas del gusto, no es por espíritu romántico, sino por una consecuencia lógica de sus principios sensualistas, que le mueven, como á todos los estéticos de su escuela, á dar un carácter *relativo* á las leyes de lo bello [1]. Por lo demás, admira fervorosamente á Meléndez y á Moratín, y no se da por enterado de ninguna de las transformaciones que el gusto habia sufrido en Europa, y que ya habían comenzado á insinuarse en España, mucho antes de que el P. Muñoz escribiera su libro, que es en todo y por

1 Llega á decir que «el arte está sujeto á todas las variaciones de los usos y de las costumbres.... que, modificándose de continuo nuestros hábitos, con ellos varía también nuestro gusto, y se truecan enteramente las ideas que teníamos de lo bello, y, finalmente, que el arte es como una moda que se sigue á otra, y presto es reemplazada por otra nueva». Esto no obstante, afirma con evidente contradicción que caben reglas en lo bello, deducidas de la observación y análisis de las obras magistrales ya creadas. Como se ve, todo este edificio está en el aire; pues, ¿con arreglo á qué principio declaramos magistrales dichas obras? El P. Muñoz indica que esta piedra de toque es la bella naturaleza, pero tampoco nos da reglas para distinguir la naturaleza bella de la fea. Todo empirismo estético peca necesariamente por su base, y lleva ó á dudar de la belleza misma, ó á refugiarse en el principio de autoridad y en el estudio de los modelos, como hacen el P. Muñoz y Hermosilla, aunque el primero menos que el segundo.

todo un libro del siglo pasado, aunque de los buenos dentro de aquella centuria. Por eso le colocamos en este lugar, aunque quizá sea posterior á la misma fecha que le hemos asignado. Hasta el título de *Arte de Escribir* recuerda un libro análogo de Condillac. Sólo una vez, como de pasada, muestra el P. Muñoz más libres aspiraciones que sus maestros, conceptuando «*dignos de elogio á los inventores de nuevas especies de poesía, que se acomoden á nuestro actual modo de pensar....* y á las costumbres y á las opiniones de la nación para la cual se escribe.» Doctrina que no admira en boca de quien tenía por cierto que el arte «es una mera convención variable de un pueblo á otro». Así se ve brotar de un sistema puramente empírico una fórmula de tolerancia, ó más bien de escepticismo literario.

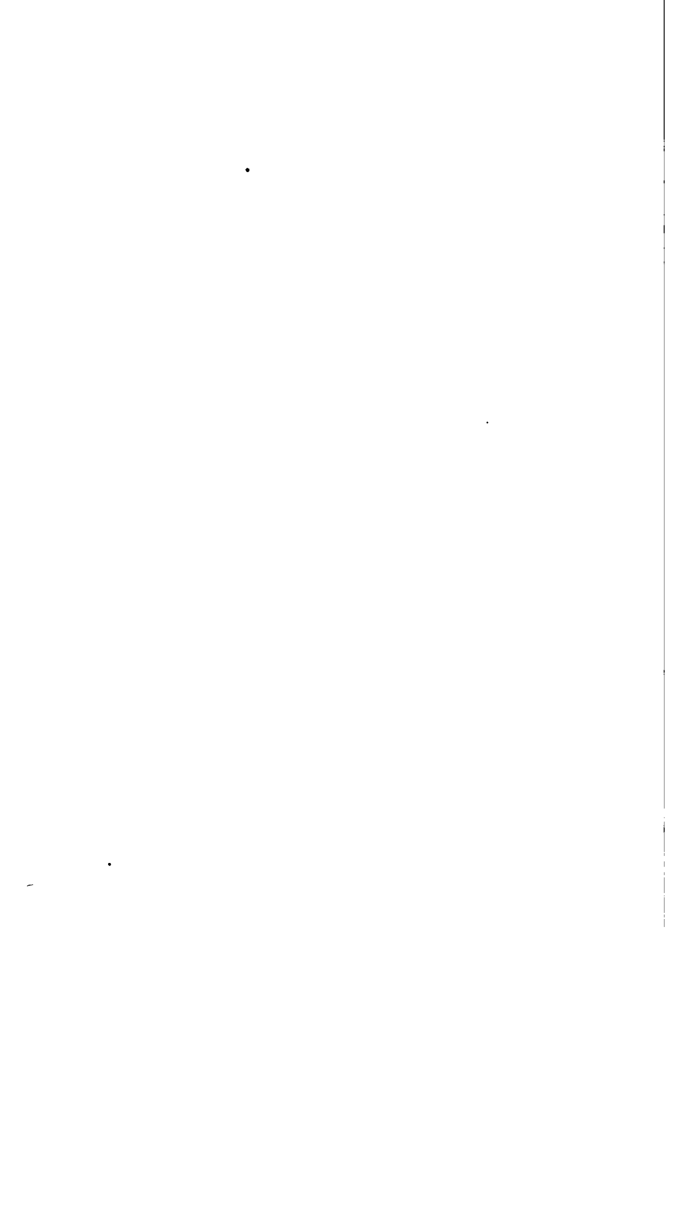
Realzan el libro del P. Muñoz lo selecto de los ejemplos, la limpieza y suavidad del estilo, y cierta mesura, discreción y buen gusto, característicos de todas las obras de aquel docto y benemérito religioso.

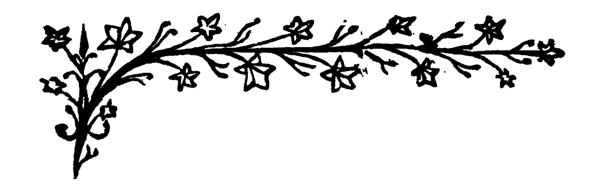
Suya es también una *Disertación sobre el influjo de la imaginación y del juicio en la poesía*, publicada por la misma *Revista Agustiniana* en 1882. Este discurso es un ensayo juvenil, compuesto por el autor á los veinticuatro años de su edad, en [illegible]. Su doctrina puede compendiarse en estas palabras: «El [illegible] debe respirar en todas sus obras aquella belleza ideal, que es obra de la imaginación activa regulada por el juicio».

A este discurso, leído, según parece, en una Academia particular de Córdoba, puso algunos reparos un amigo del autor, llamado D. Rafael Linares. El P. Muñoz había expuesto con bastante crudeza sensualista la teoría de los climas y de su influjo en las obras del ingenio. Este fué el punto principal de la disputa, que llevó al P. Muñoz á explicar razonablemente su doctrina, concediendo que la influencia climatológica no era única ni irresistible ni uniforme, sino que se combinaba muy variamente con otros impulsos externos é interiores.

El P. Muñoz ejerció en Córdoba muy saludable influencia moral y literaria, y dejó, aun fuera de su Orden, aventajados discípulos que conservan con veneración su memoria.







ÍNDICE.

Págs.

VOLUMEN I.

INTRODUCCIÓN.—Reseña histórica del desarrollo de las doctrinas estéticas durante el siglo XVIII.—Cambio de procedimiento en la estética, traído por el cartesianismo.—Método subjetivo.—P. André, y su *Ensayo sobre lo bello.*—Primer ensayo de una teoría de lo sublime: Silvain.—Primeras tentativas de insurrección romántica: cuestión de los antiguos y de los modernos: Perrault, Fontenelle, La-Motte.—Ensayos de psicología estética: Montesquieu (*Essai sur le goût*).—Tentativa de un sistema de las artes basado en el principio de imitación: Batteux.—Innovadores: en el teatro: Diderot, Mercier, etc.—La crítica de artes plásticas: Diderot.—Tendencia conservadora: Voltaire, La Harpe, Marmontel.—La escuela neo clásica: André Chénier.—Primeros conatos de imitación shakespiriana: Ducis.—La estética en Inglaterra y Escocia: Hutcheson, Addisson, Burke, Akenside, Blair.—La estética en Alemania: Baumgarten.—Sulzer.—Mendelsohn.—Winckelmann.—Lessing (el *Laoconte* y la *Dramaturgia*).—Aparición de la *Crítica del juicio* de Kant.................. 7

CAPÍTULO PRIMERO.—De las ideas generales acerca del arte y la belleza, en los escritores españoles del siglo XVIII.—El P. Feijóo: sus disertaciones sobre *el no sé qué* y la *razón del gusto.*—Luzán, introductor en España de

las ideas estéticas de Crousaz.—La estética en los filósofos españoles del siglo XVIII: Verney, Piquer, Ceballos, Pérez y López, Eximeno, etc., etc.—Primeros conatos de estética subjetiva: D. Vicente de los Ríos. —Comienza á influir la escuela escocesa: Capmany, el P. Millas.—El tratado *De la belleza ideal* del P. Arteaga. —Azara y su comentario al tratado de la belleza de Mengs.—Otro impugnador de Mengs: Lameyra.—Teorías estéticas del P. Márquez.—La estética en las escuelas salmantina y sevillana: Blanco, Reinoso, Hidalgo, etc., etc.—Las poéticas y las retóricas de este período.—Traducciones de Longino, Addisson, Blair, Batteux y Burke.............................. 155

CAP. II.—Desarrollo de la preceptiva literaria durante la primera mitad del siglo XVIII (reinados de Felipe V y Fernando VI).—Primeras tentativas de introducción del gusto francés.—Fundación y primeros trabajos de la Academia Española.—Opiniones del P. Feijóo sobre la crítica literaria.—El *Diario de los literatos.*—Aparición de la Poética de Luzán.—Controversia de Luzán con el *Diario de los literatos.*—Otras obras posteriores de Luzán: sus *Memorias literarias de París.*—Los reformadores del gusto y partidarios de la poética clásica. —Resistencia que encuentran, nunca apagada del todo durante el siglo XVIII.—Nasarre y su Prólogo á las comedias de Cervantes.—Réplicas de Zavaleta, Nieto Molina, Maruján y otros.—Discursos de Montiano y Luyando sobre las tragedias españolas: impugnaciones que promueven.—*Orígenes de la poesía castellana* de Velázquez.—La *Academia del buen gusto*: Porcel.—Los reformadores de la prosa y los eruditos literarios: Mayans, Sarmiento, Isla, Sánchez, etc.: carácter más nacional de sus escritos........................ 287

VOLUMEN II.

CAP. III.—Desarrollo de la preceptiva literaria durante la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del XIX.—Triunfo de la escuela clásica.—Tertulia de la Fonda

de San Sebastián.—Guerra contra los autos sacramentales y el drama calderoniano: Clavijo Fajardo *(El Pensador)*, Moratín el padre *(Desengaños al teatro español)*.—Cadalso, Ayala, Conti, D. Tomás de Iriarte, D. Vicente de los Ríos.—Los defensores de la tradición española: Sedano, Huerta, Nipho.—Tentativas para refundir el antiguo teatro (Trigueros, Sebastián y Latre, Arellano, etc.).—Polémicas de Huerta con Samaniego, Forner y otros.—Originalidad crítica de Forner. —El teatro popular: D. Ramón de la Cruz: sus doctrinas críticas.—Ideas literarias de los Jesuítas españoles desterrados á Italia: Andrés, Lampillas, Serrano, Eximeno, Arteaga, Montengón, Lasala, Alegre, etc., etc. —La escuela salmantina: su carácter y vicisitudes.—Influencia de Jove-Llanos.—Poética de Sánchez Barbero.—Quintana considerado como crítico.—Las *Variedades de ciencias, literatura y artes.*—La *Retórica* de Blair.—Moratín el hijo y la reforma del teatro.—Grupo literario de Moratín el hijo: Tineo, Hermosilla, Pérez del Camino, etc. — La escuela sevillana: sus tendencias estéticas: Reinoso, Lista, Blanco, etc.—El *Correo literario* de Sevilla.—Polémica de Blanco con Quintana y de Reinoso con González Carvajal.—Grupo literario de Granada: Martínez de la Rosa, Burgos.— —Grupos literarios de Zaragoza y Valencia: Plano.—Tentativas de crítica independiente: los helenistas (Berguizas, Estala, etc.). —Traducciones de las Poéticas de Aristóteles, Horacio, Boileau, etc., etc.—Los críticos portugueses: Vernei *(El Barbadiño)*, Cándido Lusitano, Dias Gomes, Correa Garção, Bocage, Filinto, Ribeiro dos Sanctos, José Agustín de Macedo. —La crítica en América: el doctor Espejo y su obra inédita *El nuevo Luciano de Quito*................. 7

Cap. IV.—De la estética en los tratadistas de las artes del diseño, durante el siglo xviii.—Palomino.—Interián de Ayala.—Mayans.—La Academia de San Fernando: sus primeros trabajos: discursos y poesías leídos en sus juntas solemnes.—Influencia de Mengs y

de Azara.—La *Arcadia pictórica.*—Viajes artísticos de Ponz y Bosarte.—Traducciones y tratados elementales de Arquitectura, Escultura y Pintura.—Jove-Llanos y Capmany considerados como críticos de Bellas Artes.—Trabajos de los Jesuítas desterrados á Italia: Requeno y la pintura al encausto.—Investigaciones históricas de Llaguno y Ceán Bermúdez.................... 365

Cap. V.—De la estética en los tratadistas de Música durante el siglo xviii.—Fr. Pablo Nasarre: sus tratados doctrinales. — El organista Francisco Valls: polémica acerca de su misa *Scala Aretina.*—El P. Feijóo y su discurso sobre la *Música de los templos.*—Indicación bibliográfica de los tratados didácticos de Música publicados durante el siglo xviii.—*La Música*, poema de Iriarte.—Trabajos de los Jesuítas españoles desterrados á Italia: Eximeno, Arteaga, Requeno.............. 499

Apéndice.—Artes secundarias.—Danza y pantomima.—Declamación, etc., etc......................... 573

Adición... 595



ERRATAS QUE SE HAN NOTADO.

Pág. 11, línea primera, dice: *ejercía el de*, léase *ejercía el cargo de.*

Pág. 45, línea séptima de la nota, dice: *querría*, léase *quería.*

Pág. 61, línea diez y seis, dice: *Iglesias*, léase *Baltasar de Alcázar.*

Pág. 74, línea segunda, dice: *debe de quedar*, léase *debe quedar.*

Pág. 85, línea veintiocho, dice: *apologa*, léase *apología.*

Pág. 239, línea trece, después de *admirar* falta una coma.

Pág. 262, línea veintiseis, dice: *se le ha formado*, léase *él se le ha formado.*

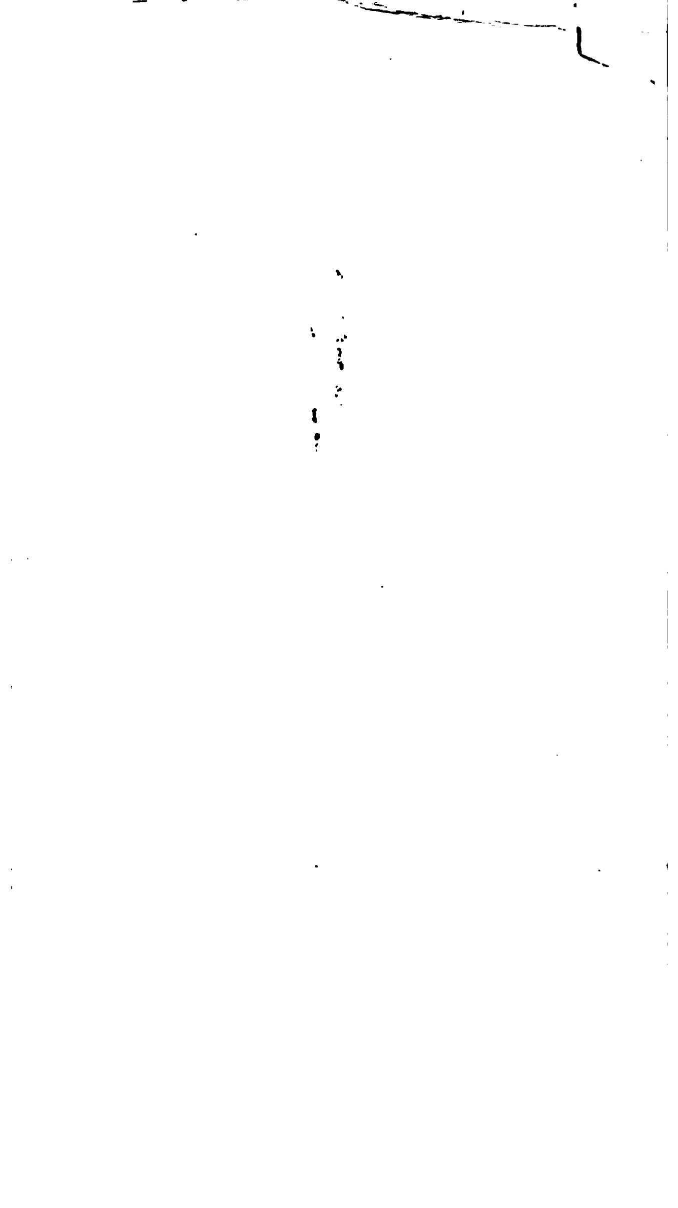
Pág. 273, línea última, dice: *tersura*, léase *ternura.*

Pág. 310, línea veinticinco, dice: *apercibimos*, léase *percibimos.*

Pág. 318, línea veintiuna, dice: *ácido carbónico*, léase *hidrógeno.*

Pág. 338, línea segunda, bórrense las palabras *adoptada por las Academias.*

Pág. 450, línea veinticinco, dice: *grandes*, léase *graves.*



Este libro se acabó de imprimir
en Madrid, en casa de
Antonio Pérez Dubrull,
el 30 *de Setiembre*
del año de
1886





